DIE WERKSTATT UND SCHULE DES BILDHAUERS HANS BACKOFFEN IN MAINZ

EIN
BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER MAINZER PLASTIK
VON 1500—1530

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT VON

PAUL KAUTZSCH
AUS TÜBINGEN.

HALLE A. S.
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS
1909

Diss. Halle
1909.

24106

DIE WERKSTATT UND SCHULE DES BILDHAUERS HANS BACKOFFEN IN MAINZ

EIN
BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER MAINZER PLASTIK
VON 1500—1530

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

ACAD. LANDBAT BIBL.

VORGELEGT VON

PAUL KAUTZSCH
AUS TÜBINGEN.

HALLE A. S.
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS
1909

Referent: Prof. Dr. Goldschmidt.

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Februar 1909.

Meinen Eltern

Vorbemerkung.

Da es sich um die erstmalige Zusammenstellung der Arbeiten einer Werkstatt handelt, wäre es wohl methodisch richtiger gewesen, von den Urkunden und den beglaubigten Werken auszugehen. Wir kennen aber von Backoffen nur ein einziges urkundlich gesichertes Werk, die Kreuzigungsgruppe auf dem alten St. Peterskirchhof in Frankfurt a. M., und gerade dies scheint hauptsächlich von Gesellenhänden ausgeführt zu sein, ist stark überarbeitet und ergänzt, so daß es nicht mehr viel Schlüsse auf die Kunst des Meisters zuläßt. Weiter fällt es ungefähr in die Mitte der uns bekannten Schaffenszeit, es wäre also ein fortwährendes Herumspringen zwischen chronologisch auseinanderliegenden und auch gegenständlich verschiedenen Arbeiten notwendig geworden, wobei die kunstgeschichtlich sehr interessante Entstehung unseres Mainzer Stiles: durch Verschmelzung des früheren mit dem aufgepfropften fränkischen, nicht deutlich genug herausgekommen wäre. Wir haben uns daher, im Interesse einer klareren Darstellung, dazu entschlossen, erst die Entwicklung des Mainzer Stiles in der Plastik von 1500 bis 1530 an den zwei parallel nebeneinander herlaufenden Reihen des Grabmales und der Kreuzigungsgruppe zu verfolgen, und den Leser dabei mit dem Material bekannt zu machen, um dann, im zweiten Teil, unter Heranziehung der urkundlichen Nachrichten, den Weg vom sichern Boden aus in kurzen Sprüngen noch einmal zurückzulegen. So ergab sich folgende Disposition.

Inhaltsübersicht.

	Seite
Erster Teil: Der Stil der Mainzer Plastik von 1500—1530 .	1—92
Erster Abschnitt: Die Grabdenkmäler	1—54
I. Grundlagen und Entwicklung	1—13
a) Der eckige Stil	1—4
b) Der fränkische Einfluß. (Das Henneberg-Denkmal.)	5—9
c) Suchen nach neuen Formen. (Die Übergangsform im Liebenstein-Denkmal.)	9—13
II. Die Denkmäler des ausgeprägten Stiles. (Das Gemmingen-Denkmal und eine Gruppe verwandter Werke.)	14—33
III. Arbeiten selbständiger Schüler	34—54
Zweiter Abschnitt: Die Kreuzigungsgruppen	54—81
Dritter Abschnitt: Werke der Holzplastik	81—92
Zweiter Teil: Die Frage nach dem Meister	93—100

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548112_0053

Erster Teil:

Der Stil der Mainzer Plastik von 1500–1530.

Erster Abschnitt:

Die Grabdenkmäler.

I. Grundlagen und Entwickelung.

a) Der eckige Stil.

Wie eine fremde Erscheinung tritt plötzlich im Mainzer Dom das prächtige Denkmal des Uriel von Gemmingen mit seinem ausgebildeten, neuen Stil unter die Werke des „eckigen Stils" aus den beiden letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts. Es scheint unmöglich zu sein, daß das Stilgefühl in so kurzer Zeit eine derartige Wandlung durchmachte, jede folgerichtige Entwicklung scheint hier ausgesetzt zu haben. Und doch können wir die Verbindung noch herstellen, durch den Nachweis einmal gewisser Übergangsformen und sodann freilich auch hinzutretender fremder Einflüsse.

Zunächst gibt uns eine kleine Gruppe von Werken die sich um das Denkmal des Domdechanten Bernhard von Breydenbach im Mainzer Dom schart, schon die Vorstufe in zweifacher Beziehung: im Porträt und in der Auffassung des Körperlichen. Zu dieser Gruppe gehört außer dem genannten das Doppeldenkmal von 1478 im Domkreuzgang,[1]) ein Relief mit Kruzifix, Heiligen und den Stiftern Arnold und Hermann Strohut von 1485 im Kreuz-

[1]) Seine Inschrift ist nicht mehr zu entziffern. Vgl. Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet, S. 67.

gang von St. Stephan[1]) und die bekannte große Grablegung von ca. 1492 im Dom zu Mainz.[2]) Alle diese Werke zeigen gegenüber der Gotik einen überraschenden Fortschritt in den Köpfen. Wir haben hier kein Arbeiten mehr mit auswendig gekonnten Typen, sondern es ist der Versuch gemacht, wirkliche Porträtköpfe zu geben. Einzelne, ganz wenige Porträtzüge sind dem Vorbild entnommen; sie wurden stark betont und der übrige Kopf ihnen untergeordnet. Im Kopf des Breydenbach spricht eigentlich nur der herbe Mund und die durch schwere Schatten mit der Nase zusammengezogenen Augen. Das Ganze wird zusammengehalten durch den Schattenkranz der Locken. Oder bei der Grablegung: Da ist es vor allem die Form und stoffliche Charakterisierung der Bärte, die den Künstler beschäftigt hat. Und Ähnliches findet sich sogar schon bei den beiden früheren Werken, namentlich in der Strohut-Gruppe, wo ebenfalls mit äußerlichen Mitteln ein starker Ausdruck erreicht ist. Öfters sprechen die einzelnen, aus dem Reichtum der Natur herausgegriffenen Formen noch zu stark, ist es noch nicht geglückt, sie auch in organischen Zusammenhang miteinander zu bringen. Wir werden sehen, wie sich das später verliert.

Weiter bezeichnen diese Werke aber auch einen Fortschritt in der Entdeckung des Körpers gegenüber früheren Zeiten. Man beachte z. B., wie deutlich in der Strohut-Gruppe, selbst bei den weiblichen Figuren, die Schultern hervorgehoben sind, wie sich die Schulterlinie schon mehr der Horizontale nähert und die Brust dadurch an Breite gewinnt. Der Ansatz des Halses ist ebenfalls meist deutlich gegeben; am Hals, wie an den Händen, spürt man bereits etwas von Gelenken. Und dann beginnt jenes Sichziehen und -straffen der Gewandung, namentlich über Ober-

[1]) Lotz, Kunsttopographie, II, S. 265.

[2]) Ebenda S. 261 und Kugler, Kl. Schriften, II, S. 346.

Der Nachweis, daß diese Gruppe wohl auch ein und derselben Werkstatt angehört, die unserer vorangeht, überschritte den Rahmen der vorliegenden Arbeit.

arm und Oberschenkel, wodurch diese Glieder plastisch aus den Falten heraustreten. Daß es bei einer Liegefigur, wie dem Breydenbach, noch nicht gelang, durch die angepreßten Gewandformen den Körper ganz und vollkommen zum Ausdruck zu bringen, darf uns nicht wundernehmen; bei einer Liegefigur ist der Versuch davon schon an sich etwas Ungewöhnliches.

Übergangsformen vom eckigen Gewandstil dieser Gruppe zu dem weicheren und runderen im Anfang des 16. Jahrhunderts zu finden, ist mir leider in Mainz selbst nicht geglückt. Doch können hier einige Grabsteine in Oppenheim und Cronberg die Lücke ausfüllen. Sie sind unter sich ziemlich verwandt, und wenn nicht in Mainz selbst, so doch in Abhängigkeit von diesem Zentrum entstanden.

Da ist zunächst das Doppelgrabmal des Friedrich, Kämmerer von Worms, genannt von Dalberg († 1506), und seiner Gemahlin Katharina von Gemmingen († 1517) in der Katharinenkirche in Oppenheim. Aus der steifen Stellung mit vortretendem Fuß — man vergleiche den Ritter etwa mit dem Wolf von Dalberg († 1522) in derselben Kirche — Armhaltung, Tracht, den Tieren unter den Füßen geht hervor, daß der Stein jedenfalls schon beim Tode des Mannes, vielleicht noch bei seinen Lebzeiten, entstanden ist. Von Renaissancemotiven, die sich im zweiten Jahrzehnt ja sonst schon überall in dieser Gegend melden, ist hier noch nichts zu spüren.

An den Köpfen kann man gleich sehen, wie weit die Mainzer Gruppe ihrer Zeit im Porträt voraus war. Aber darauf kommt es uns hier nicht an. Betrachten wir den Faltenstiel der weiblichen Tracht. Da sind die langen, feinen Fältchen in sanften Kurven mit hakenförmigen Augen sehr charakteristisch. Über dem rechten Unterarm entsteht durch das Unterschlagen des Mantels an jeder Falte eine Stufe, und ganz links bilden sich drei eckige Hängefalten, zu denen eine breite glatte Fläche und dann die schön geschlängelte Kante in Gegensatz gebracht ist. Nur wenig staut sich das Gewand auf dem Hunde.

Etwas fortgeschritten ist der Typus schon in dem Doppelgrabmal eines Ritters von Reiffenberg († 1506) und seiner Gemahlin in der Pfarrkirche in Cronberg.[1]) Wir haben dieselben langen, feinen Falten mit hakenförmigen Augen, die Abstufung der Falten an den Unterarmen weiter entwickelt, die drei Hängefalten unter dem Ellenbogen. In dem Grat, mit dem sich diese Hängefalten in der darunterliegenden Fläche verlieren, finden sich zum ersten Male die muldenförmigen Eindrücke, die später eine so große Rolle spielen sollten. Der geschlängelte Saum ist fast verschwunden, und was davon geblieben, tritt höher hinauf, alles Leben beginnt sich nach der Armpartie und nach der Stauung des Gewandes über den Füßen zurückzuziehen, eine Erscheinung, die wir beim Denkmal des Liebenstein im Mainzer Dom ganz durchgeführt finden werden.

Ein weiteres Doppelgrabmal eines Ritters von Cronberg und seiner Gemahlin,[2]) ohne Inschrift, in der Pfarrkirche zu Cronberg[3]) ist eine fast getreue Kopie des letzten, nur treten die Hängefalten hier auf der linken Seite verdoppelt auf, und dann ist ihre Eckigkeit dadurch gemildert, daß auch in die Scheitel der Winkel jene Eindrücke gesetzt sind; die Hängefalten erscheinen so wieder runder, krauser, zumal sich die Anzahl der Eindrücke sehr vermehrt hat. Es fehlte jetzt nur noch ihr Zusammentreten zu „dreipaß- oder rosettenförmigen Bildungen" und die Vereinigung mit den Errungenschaften im Porträt sowie im Körperlichen, und ein Stil war fertig, der dem des Gemmingen-Denkmals sehr nahe steht. Wie er aussieht, zeigt uns das vorhin schon genannte Denkmal des Wolf, Kämmerer von Worms († 1522) und seiner Gemahlin († 1517) in der Katharinenkirche in Oppenheim.

[1]) Lotz und Schneider, S. 266, Anm. 5; Luthmer, S. 98, 7. Ompteda, Die von Cronberg und ihr Herrensitz, S. 258f.

[2]) Vielleicht Philipp VI. († 1510) und Katharina v. Bach († 1525)? Er war von 1485–1507 Amtmann und kurpfälzischer Marschall in Oppenheim. Über ihr Grabmal dort siehe unten.

[3]) Lotz und Schneider, S. 266, 4; fehlt bei Luthmer. Ompteda, S. 200 u. Abb. S. 258.

b) Der fränkische Einfluß.

Soweit hätte sich der eckige Stil vielleicht aus sich selbst heraus entwickeln können, da trat mit dem ersten Denkmal des 16. Jahrhunderts im Mainzer Dom, dem des Erzbischofs Berthold von Henneberg († 1504), plötzlich noch ein neues Element hinzu: fränkischer, genauer Würzburger Einfluß. In der Anlage schließt sich das Grabmal noch ganz an die früheren des Domes, zunächst an das des Adalbert von Sachsen an. Wir sehen wieder einen mehrgliedrigen Rahmen aus gekreuztem Stabwerk, den Baldachin, die Nebenfigürchen, die überlebensgroße Figur auf einer Konsole. Selbst die wappenhaltenden Engel zu ihren Füßen sind im Denkmal des Adalbert von Sachsen schon vorgebildet, nur die Inschrifttafel unten ist neu, dies Motiv mag der Meister aus Würzburg mitgebracht haben, wo es sich am Grabmal des Rudolf von Scherenberg († 1495) schon findet. Sonst stehen wir aber in der Anlage durchaus auf dem Boden der Mainzer Tradition. Aus diesem Grunde scheint es auch unwahrscheinlich, daß das Werk außerhalb von Mainz ausgeführt worden sei, wie Schneider[1]) glaubte. Bode[2]) sah darin unverkennbar die Hand Riemenschneiders, Tönnies[3]) hat es aber nicht in seine Monographie aufgenommen und auch Börger[4]) widersprach dem mit der Bemerkung, dieser intelligente Kopf, besonders die Augenpartie mit den merkwürdigen Fältchen am oberen Augenlid, könnten nicht von Riemenschneider sein. Vergleichen wir den Henneberg einmal etwas genauer mit den etwa gleichzeitigen Arbeiten Riemenschneiders. Es kommen da

[1]) Korrespondenzblatt 1876, S. 53.

[2]) Geschichte der deutschen Plastik, S. 213.

[3]) Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider.

[4]) Grabdenkmäler im Maingebiet, S. 55. In der älteren Literatur erwähnt von Werner, Der Dom von Mainz und seine Denkmäler, S. 302 ff. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, S. 807; Ders., Kleine Schriften, II, S. 347. Lotz, Topographie, II, S. 262. Lübke, Geschichte der Plastik, II, S. 744; Ders., Geschichte der Renaissance, I, S. 81. Weber, Leben und Werke des Bildhauers Dill Riemenschneider.

vor allem das Grabmal des Rudolf von Scherenberg († 1495) und des Lorenz von Bibra († 1519) in Würzburg in Betracht.

Börger[1]) stellt schon „gewisse Übereinstimmungen" in der Füllung der Baldachinbögen fest, er sieht sie wohl in der Form der Krabben, die mit ihren vielen Zacken fast wie Raupen auf den Ästen herumklettern, und in der Maßwerkfüllung der unteren Bogen. Aber ein großer Unterschied findet sich doch in den Baldachinen: Riemenschneiders Bogen bewegen sich fast immer in einer Ebene, durchschneiden sich deshalb nötigenfalls, man hat noch mehr den Eindruck des Steinmaterials, das Bild ist klarer. Beim Henneberg kommen die Bogen vor und verschwinden wieder, es gibt eine Vermittlung zwischen den verschiedenen Ebenen. Die Bogen winden sich umeinander, sie drehen sich um ihre eigene Achse. Das Material ist belebt. Drum auch eine größere Menge von naturalistischen Ästen, die beim Scherenberg nur vereinzelt auftreten. Das Ganze wirkt verwickelter, lebhafter, hat mehr Tiefe.

Bei den Seitenfiguren ist gewiß die Verwandtschaft mit Riemenschneider nicht zu leugnen, zumal in den Kopftypen. In der Gewandung dagegen macht sich bei Riemenschneider eine größere Geradlinigkeit und Eckigkeit bemerkbar, hier sind die Kurven bedeutend in der Überzahl. Das Gefühl für die schön bewegte Linie war in Mainz überhaupt entwickelter, als in Würzburg, wie wir sehen werden.

Weiter die Hauptfigur. Auf die Übereinstimmung in der Bogenverzierung der Mitrasäume, die doch beim Henneberg vereinfacht ist, möchte ich gerade kein so großes Gewicht legen. Sie kommt z. B. schon wieder bei den Nebenfiguren des Jacob von Liebenstein vor. Sie kann zufällige Eigentümlichkeit der betreffenden Stücke gewesen, sie kann auch von einem Schüler dem Meister abgesehen worden sein. Aber wie anders sitzt diese Mitra dem Henneberg auf dem Kopf als den Würzburger Bischöfen! Hier scheint

[1]) A. a. O., S. 55 Anm.

sie zu weit zu sein, über den Kopf herabzurutschen, dünn und hart wie aus Blech. Bei jenem ist sie dicker, wie man an dem breiten Schattenstrich darunter sieht, wird noch von den Haaren getragen. Und nun erst der Kopf darunter! Die Belebung der Stirn, die Augen mit den Fältchen, ihre Stellung zueinander und zur Nase, diese Nase selbst, die Backenpartieen, namentlich die Lage der Backenknochen, der breite, gerade Mund und das volle Kinn, die Fettpolster, der Hals, alles ist eben anders als bei Riemenschneider. Dieser „hatte sich längst seine Formeln ausgebildet, die Abkürzungen, die das enthielten, was ihm in der Natur interessant war", hatte sich seinen Bischofstypus gebildet mit eingefallenem, spitz zulaufendem Untergesicht, stark hervortretenden und tief liegenden Backenknochen, schräg stehenden Augen und schmalem Mündchen,[1]) ein Gesicht aus Haut und Knochen, flächenhaft malerisch gedacht,[2]) die Einzelheiten noch etwas übertrieben und daher nicht ganz einheitlich wirkend. Hier ist der Versuch gemacht, ein wirkliches Porträt zu geben. Es sind vielleicht noch mehr Züge der Natur abgelauscht, und doch ist das Ganze schon zusammenfassend gesehen, mit Unterordnung des Unwichtigeren unter das Wesentliche. Ein Kopf, der auch Rundung besitzt, ist geschaffen. Und dann ist hier Einheitlichkeit der Stimmung erstrebt, auf das Milde hin, ein Streben, das man bei Riemenschneider vergebens suchen wird.

Allein nicht nur im Kopf, in der ganzen Figur wird man neue Züge finden. Man halte die Breitschultrigkeit des Henneberg gegen Riemenschneiders engbrüstige Ge-

[1]) Vgl. die Stilanalyse bei Tönnies, S. 48 ff.

[2]) Vgl. auch, was Dehio im Handbuch, III, S. 243, bei Gelegenheit des Creglinger Marienaltares über Riemenschneiders Stil sagt: „Technisch genommen sind es alles Rundfiguren, zusammengestellt sind sie aber so, daß sie als ein geschlossenes Reliefbild wirken, und zwar in so freier und flüssiger Komposition, daß eine Wiedergabe in bloßer Umrißzeichnung in Zweifel lassen würde, ob man es nicht mit einer gemalten Tafel zu tun habe." Dasselbe gilt auch von den verschiedenen Partieen einer einzigen Figur: Die Motive, in einer Fläche eins neben das andere gesetzt, wirken wie ein geschlossenes Reliefbild.

stalten mit steil abfallenden Schulterlinien. Der Wurf der Mitrabänder ist da sehr bezeichnend. Welches Leben und welche Tiefe bringen sie in das Mainzer Werk. Man vergleiche ferner die einzelnen Kleidungsstücke einmal durch, beachte wie ganz anders hier die Unterarme aus dem Relief herauskommen, wie die Attribute gehalten werden, wie sich die beiden Stäbe durch das Gewand durchdrücken; die hier mehr gerundeten, dort geradlinigen und eckig gebrochenen Längs- und Querfalten; wie die Falten unten aufstoßen, hier mit runden Augen, dort eckigen und knitterigen Brüchen, — besonders charakteristisch über dem vorgestellten Fuß — und endlich auslaufen, hier in drei Bogen, dort — beim Lorenz von Bibra († 1519) — in vier Zacken wie die Zähne einer Säge:[1]) Überall machen wir dieselbe Beobachtung: Beim Henneberg rundere Linien und Flächen mit Bewegung darinnen, größere Tiefe, Lebendigkeit, Gefühl für Körperlichkeit, bei Riemenschneider Geradlinigkeit, Eckigkeit, ebene Flächen, auf denen die Falten wie aufgesetzt erscheinen, wenig Gefühl für das Körperliche. Er ist aus dem eckigen Stil nicht mehr herausgekommen.

Eine Erscheinung verbietet noch an Riemenschneider zu denken, daß nämlich die Seitenfigürchen aus Tuff gearbeitet sind, die Hauptfigur aus Sandstein. Das Tuffmaterial ist gerade der Mainzer Schule eigentümlich, wie wir sehen werden. Endlich sprechen auch noch die gedrungenen Formen der Putten unter der Konsole des Henneberg gegen Riemenschneider.

Genug, man muß wenigstens aus den anderen Gründen zu dem Schluß kommen, daß dieser Henneberg nicht von Riemenschneider geschaffen sein kann. Wer aber der Künstler war, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, vielleicht bringt noch einmal ein glücklicher Fund Licht in diese Frage. Soviel läßt sich aber sagen, daß der Meister jedenfalls in Franken gewesen war, also vielleicht ein Schüler Riemenschneiders, jetzt ebenfalls ein reifer Künstler,

[1]) Vgl. auch Börger, S. 48.

denn bei aller Verschiedenheit zeigt das Werk doch auch viele Verwandtschaft mit dem fränkischen Meister, namentlich in den Faltenmotiven. So führt sich z. B. bei ihm zum erstenmal in Mainz der umgewehte ohrmuschelähnliche Zipfel ein, der für die fränkische Kunst dieser Zeit ja direkt typisch ist. Auch verrät der Stil einen Holzbildhauer. Auf der anderen Seite hat er sich aber, wie gesagt, der Mainzer Tradition angepaßt, muß längere Zeit in Mainz gewesen sein. Sonst sind in der Umgebung jedoch, mit einer Ausnahme, der Kreuzigungsgruppe in Eltville, Spuren von ihm nicht zu finden gewesen. Hat er dann vielleicht ganz rasch seinen Stil geändert oder ist er bald nach Vollendung seines Werkes verzogen oder gestorben? Den Einfluß seines Werkes finden wir jedenfalls in den späteren wieder, die fränkischen Züge, denen wir noch begegnen werden, sind durch den Meister des Henneberg-Denkmals in die Mainzer Kunst gebracht.

c) Das Suchen nach neuen Formen.

Auf das Henneberg-Denkmal folgt im Mainzer Dom zeitlich das des Jacob von Liebenstein[1]) († 1508). Bei ihm fällt äußerlich sofort eine größere Einfachheit und Klarheit auf, gerade wie bei den Werken der Breydenbach-Gruppe im Porträt und im Körperlichen. Schon der Baldachin ist vereinfacht: Alles Füllende an Bogen und Ästen ist weggefallen, nur noch das Gerippe stehen geblieben. Ein Eselsrücken an dem Pfeiler, von Fialen flankiert, davor ein Kielbogen, zwischen beiden vermittelnd zwei ><förmige Halbbogen, ebenfalls mit kleinen Fialen an den Enden, das ist alles. Die schmückenden Teile sind ja leider sehr zerstört, aber man kann doch noch sehen, daß auch sie sehr einfach gehalten waren. Eine Eigentümlichkeit zeigen die Krabben: ihre Stile rollen sich zum Teil zu einer kleinen Volute auf.

[1]) Werner, der Dom von Mainz, S. 304 f. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, S. 807; Ders., Kleine Schriften, S. 347. Lotz, Topographie, II, S. 262. Lübke, Geschichte der Plastik, II, S. 744. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 213. Börger, Grabdenkmäler, S. 49.

Neu ist sodann die Nebeneinanderordnung der zwei Seitenfiguren beiderseits, zu bemerken die runden Basen der äußeren an Stelle der früher polygonal gebrochenen.

Die Hauptfigur ist aus einem besonderen Block herausgearbeitet und zwar eines Tuffsteines, der nur in der Umgebung von Laach gebrochen wird, während der umgebende Rahmen aus Sandstein besteht. Da von den Nebenfigürchen sonst fast dasselbe gilt, wie von der Hauptfigur, wenden wir uns gleich zur Besprechung dieser selbst.

Auch bei ihr fällt zunächst eine Vereinfachung gegenüber dem Henneberg auf. Das hat seinen guten Grund. Der Künstler beabsichtigte hier reich belebte Partieen zu einfacheren in Gegensatz zu bringen. Der Schwerpunkt liegt in der Mitte, gewissermaßen als Verbindung zwischen den Nebenfigürchen. Hier ist alle Bewegung angehäuft mit den drei nebeneinander gestellten Linien des Sudariums, des Rationale und des vom linken Arm herabfallenden Kaselsaumes. Oben ist die Partie durch das Rationale fast wagrecht abgeschnitten, unten wird die Horizontale durch die Dalmatikakante noch einmal stark betont. Die fast senkrechten, durch die Obergewänder hindurchscheinenden Röhrenfalten der Alba leisten etwa denselben Dienst, wie die Stäbe unter den Konsolen der Nebenfiguren: Beachtet werden sie kaum, sie leiten nur den Blick nach unten, wo erst die Stauung der Alba über den Füßen wieder Interessantes bietet, wie oben der Kopf, durch das Humerale begrenzt, ebenfalls einen Teil für sich bildet. Also Zusammenziehen der Motive zu einzelnen Partieen, daher kommt zunächst der Eindruck des Einfachen, der Blick wird nicht durch eine gleichmäßige Verteilung des Reichtums verwirrt. Freilich wirkt das Ganze dafür auch nicht so einheitlich, wie beim Henneberg.

Im Kopf wurde die Vereinfachung am höchsten getrieben. Auf den ersten Blick erscheint er fast leer. Und doch zeigen sich bei genauerem Zusehen viele individuelle Züge. Auffallend klein sind z. B. die Augen gebildet mit je einer Stufe in den Lidern und den starken Fettpolstern darüber, ohne Übergang nach außen, es folgen da direkt

kleine Mulden. Das Untergesicht tritt kreisförmig hervor. Der gerade, fest geschlossene Mund verleiht dem Gesicht den Ausdruck von Energie. Das Kinn ist recht hoch und keineswegs typisch, und doch verbindet die lange, gerade Nase die Augenpartie mit dem Untergesicht so, daß man die Besonderheiten der einzelnen Gesichtsteile kaum bemerkt. Die Unterordnung unter das Ganze ist eben ausgezeichnet. In dieser Richtung bringt der Kopf eine Weiterbildung dessen, was schon die Breydenbach-Gruppe begonnen und auch der Henneberg versucht hatte. Freilich hier an eine beabsichtigte einheitliche Stimmung zu denken, wie beim Henneberg, hieße wohl zuviel hineinlegen. Darin geht der Kopf über das allgemein Repräsentative kaum hinaus. Vielleicht etwas vornehme Zurückhaltung könnte man noch herauslesen.

Mußten wir schon beim Henneberg ein Abgehen von Riemenschneiders Reliefstil feststellen, so geht der Liebenstein darin noch weiter. Wie sind hier alle Mittel benutzt, Tiefenwirkung hervorzubringen! Man beachte etwa das Humerale. Es ist weit und faltig um den Hals gelegt, sodaß man hinten ein Stück von der Innenseite sieht, wodurch jedenfalls die Vorstellung für die Rundung des Halses erweckt wird. Ebenso bekam wohl auch das Mitraband die Aufgabe, die Rundung der Schulter anzudeuten. Wie ist die Verkürzung der Unterarme betont durch die enge Faltenzusammenschiebung der Handschuhstulpen und Ärmel, wenn auch der allgemein verbreitete Fehler der Spätgotik, die Arme zu kurz zu gestalten, noch nicht vermieden ist. Welche Bewegung, welch starkes räumliches Vor- und Zurücktreten in den Flächen. Die Faltenkämme kommen aus der Fläche heraus und verschwinden wieder in ihr, die Kanten der oberen Gewänder müssen alle Vertikalfalten der Alba überklettern.

Und noch ein anderes kommt dazu: Kann man den Henneberg noch als Gewandfigur bezeichnen, hier hängen die Falten wirklich an einem Körper. Breit ist der Schultergürtel angegeben, der Oberschenkel des Spielbeins drückt sich als Fläche durch die Gewandung, das Standbein ist

durch die stärkste Vertikalfalte markiert. Eine Standfigur haben wir vor uns. Bezeichnend sind auch die beiden Stäbe, die beim Henneberg noch vom Gewand bedeckt waren.

In einen gewissen Gegensatz zu der größeren Vereinfachung und Klarheit in der Gesamtauffassung tritt das merkwürdig Gekräuselte in der Faltenbehandlung. Welcher Reichtum und welche Abwechselung von Motiven zeigt sich z. B. schon an dem Sudarium in den Fältchen mit Doppelaugen, den Stegen dazwischen, den umgelegten Säumen, dem ohrmuschelartig umgewehten Zipfel mit den vielen Eindrücken und dem fein gekerbten Saum, alles Motive, die seit Riemenschneider in der ganzen unterfränkischen Schule sehr beliebt und oft angewendet wurden.

Etwas Neues bietet der Künstler in den Falten der Kasel.[1]) Wie solch ein Faltenrücken breit und flach aus der Fläche herauskommt, allmählich höher und schmäler wird, von der Seite und von oben eingedrückt[2]) wird, dann etwa ein Doppelauge bildet und in zwei wieder eingedrückten Graten sich in der Fläche verliert. Oder wie die Hängefalten weder rund sind, wie in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, noch eckig gebrochen, sondern eben nur jene Eindrücke und Doppelaugen zeigen, wodurch die Falten etwas Gekräuseltes bekommen, ihre Kämme oft in Wellenlinien verlaufen, alles das ist neu. Diese Neuerungen bezeichnen ein viel feineres Verständnis des stofflichen Charakters des Gewandes. Die Wirkung des weichen Tuches sollte erzielt werden. Der Künstler arbeitet nicht mehr allein mit überkommenen Formen, er geht stärker auf die Natur ein, gegenüber dem eckigen Stil jedenfalls ein bedeutender Fortschritt.

Das Motiv der rechten Seite ist verhältnismäßig einfach, aller Nachdruck ist hier auf die schön bewegte Linie

[1]) Vgl. Börger S. 49.

[2]) „Angekerbt" kann man wohl nicht mit Börger sagen. Unter Kerbe versteht man einen durch zwei schräg zueinander geführte Schnitte erzielten, scharf und eckig begrenzten Einschnitt in hartem Material. Hier sind es muldenförmige, wie in weichen Stoff eingetupfte oder eingedrückte Stellen, der von zwei Schnitten gebildete Grat fehlt.

des Kaselsaumes gelegt, sie durfte nicht gestört werden. Sie zeigt denn auch in ihrem ganzen Verlauf bis zur linken Seite die allerfeinste Empfindung, ebenso der Rand der Dalmatika. Beide müssen die Röhrenfalten der Alba überklettern, bald enger anliegend, bald tiefer unterschnitten, und sich so vermöge der verschieden breiten Schattenlinien gut voneinander abhebend.

Bei der Stauung der Alba auf der Konsole interessieren uns nur noch die Motive der zwei merkwürdigen „dreipaßförmigen" oder dreifachen Augen, die hier zum erstenmal vorkommen, und die über die Polygonseiten der Konsolplatte überfallenden Einschläge des Saumes wegen ihrer dreieckigen Gestalt.

Bei den Nebenfigürchen wird man, wie gesagt, meist dieselben Züge finden, hingewiesen sei noch auf die hübschen Darstellungen ihrer Konsolchen zur Martyrienschilderung der Heiligen. Charakteristisch sind ferner die in der Mitte abgebundenen Blattkränze zu ihren Füßen, bemerkenswert, daß sie, wenn auch stark stilisierte, so doch noch vegetabile Formen aufweisen. Nur der Kugelring kündigt den späteren Perlstab an. Ähnlich verhält es sich auch mit den Borden an der Hauptfigur: sie tragen noch keine eigentlichen Renaissance-Motive, nur eine maßwerkartig verschlungene Ranke und einen Rankenstamm, dem wir später wieder begegnen werden.

Auch in diesem Werk offenbart sich uns also ein Meister, der den Stil der Riemenschneider-Schule wohl beherrscht und geschickt verwendet, darüber hinaus aber die im Henneberg eingeschlagene Richtung nach dem Porträt und Körperlichen hin weiter verfolgt. In der Gewandbehandlung macht sich daneben ein vorsichtiges Suchen und Tasten nach neuen Formen bemerkbar, das gegenüber der sonstigen Tendenz zum Zusammenfassen und Vereinfachen ein starkes, wenn auch noch etwas zaghaft zu Tage tretendes Temperament bekundet. Die Frage, ob wir es hier ebenfalls mit einem Schüler Riemenschneiders oder des Henneberg-Meisters oder mit diesem selbst zu tun haben, müssen wir zunächst noch unentschieden lassen.

II. Die Denkmäler des ausgeprägten Stiles.

Den Höhepunkt der Entwickelung bedeutet das Denkmal des Uriel von Gemmingen[1]) († 1514) im Mainzer Dom. Schon in der ganzen Anlage geht es weit über seine Vorgänger hinaus, worauf wohl auch der mächtige Besteller, der kunstliebende Albrecht von Brandenburg von Einfluß war. Hier haben wir zum erstenmal den Verstorbenen vor einem Kruzifix knieend, von Heiligen empfohlen, hier nehmen die Renaissance-Formen zum erstenmal den Kampf mit der Gotik ernstlich auf. Von der alten Grabplatte ist da eigentlich nichts mehr zu spüren.

Der Rahmen ist auch hier wieder aus Sandstein gearbeitet, das Figürliche, aus zwei Tuffblöcken, darin eingelassen. Der Aufbau erscheint ganz neu. Es ist ein wirklicher Bau geworden, nicht mehr der einfach an die Wand gestellte Stein. Die Konsolen, die Gesimsplatten, die Ranken, an denen die Inschrifttafel befestigt ist, die postamentartigen Zwischenstücke, die gekehlten und mit Säulchen ausgesetzten Pilaster an Stelle des rahmenden Stabwerks, der obere Rundbogen mit Delphinen, die fackelhaltenden Genien, alles war noch nicht dagewesen. In der Verwendung dieser neuen Elemente finden sich dagegen immer noch Anklänge an das Grabmal des Liebenstein. Die kleinen Säulchen sollten wohl ebenfalls Nebenfiguren tragen. So haben wir also auch bei diesem Werk die Nebeneinanderordnung mehrerer, hier sogar von drei Seitenfiguren, ihre Zusammenfassung unter einem Baldachin, die Krönung des Ganzen durch einen Bogen, den andere füllend und sich durchschneidend überwuchern. Daß aus dem früheren Kielbogen ein Rundbogen geworden ist und daß ihn an Stelle der Fialen Postamente flankieren, bedeutet noch keine Änderung des Stilgefühls. An beiden Werken kommen hinter dem

[1]) Werner, Der Dom von Mainz, S. 305. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, S. 807; Ders., Kleine Schriften, II, S. 347. Lotz, Topographie, II, S. 261. Lübke, Geschichte der Plastik, II, S. 744; Ders., Geschichte der Renaissance, I, 81, 173, 435 f. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 213. Börger, a. a. O., S. 49 f., 56.

Hauptbogen noch Fialen hervor, und an beiden findet sich dieselbe Form der Krabben mit den zu kleinen Voluten sich aufrollenden Stilen.

Mit größtem Interesse wenden wir uns nun gleich den Köpfen zu, gespannt zu erfahren, wie sich denn das Porträt weiter entwickelt habe. Doch da müssen wir leider eine große Enttäuschung erleben: Der Kopf des Gemmingen besteht aus Gips, ist eine Ergänzung, unbekannt, ob unter Zugrundelegung des Originals.[1]) Und die wundervollen Köpfe der beiden heiligen Bischöfe können uns doch nicht ganz für den Verlust entschädigen, weil der Künstler hier nicht so streng an ein bestimmtes Vorbild gebunden war, eher Idealköpfe geben konnte und wohl auch gegeben hat. Doch wie groß sind diese Köpfe gesehen und wie verschieden beide individualisiert! Da kann man so recht den Fortschritt in der Kunst seit Riemenschneider konstatieren. Noch viel mehr Einzelheiten als beim Liebenstein sind der Natur entnommen, nicht nur die Hauptteile des Gesichts. Die tiefliegenden Backenknochen, der Unterkiefer, die vielen Fältchen in Mund- und Augenpartie, alles spricht mit. Und noch Nebensächlicheres bis zu den merkwürdigen Falten an der Nasenwurzel und der kleinen Warze unter dem linken Auge des Bonifatius. Alle diese kleinen Teilchen und Fältchen sind aber den Hauptpartieen untergeordnet, werden durch kleine dazwischen gelegte Flächen zusammengefaßt, und so bleibt den Köpfen die Einheitlichkeit der Wirkung wie beim Liebenstein, so erhalten sie dazu dies unmittelbar sprechende Leben, die erhabene Zurückhaltung und Würde; es ist nicht leicht zu lesen, was sich hinter diesen Gesichtern abspielt.

Wir betrachten nun die Gewandung. Da ist zu berücksichtigen, daß die Figuren hier mit dem weiten, faltigen Pluviale bekleidet sind, das natürlich nach anderen Gesetzen behandelt werden mußte als die enger anliegenden Gewänder auf den früheren Denkmälern. Es ist dadurch eine größere Tiefe bedingt, stärkere Kontraste von Licht- und Schatten-

[1]) Werner sah das Werk 1827 ohne Kopf.

partien. Sehen wir uns daraufhin einmal die Faltengebung an. Da fallen uns zunächst einige glatte Flächen auf, meist, wenigstens nach einer Seite hin, von langen scharfen Schattenstrichen begrenzt, so besonders an den äußeren Beinen der drei Figuren, aber auch sonst über die ganze Oberfläche verstreut. Begonnen hatte dieser Gegensatz zwischen glatten Flächen und unruhigen Partien schon beim Liebenstein, ja bereits bei der Breydenbach-Gruppe tritt er auf. Er gehört der ganzen Zeit an und ist das äußerliche Zeichen einer Umwandlung des Stilgefühls überhaupt. Diese Flächen und Linien sollen den Körper unter dem Stoff zeigen. Was wüßten wir vom Körper des Gemmingen, wenn nicht die Falten an seinem Rücken entlang bis zur Kniekehle wären, nicht Ober- und Unterschenkel flächenhaft aus starker Umgrenzung herausträten? Der Körper beginnt soeben ein ganz anderes Verhältnis gegenüber der Gewandung zu bekommen. Während er früher nicht viel mehr als gewissermaßen ein Kostümgestell gewesen war, an dem die Faltendraperien gezeigt werden konnten, sieht man ihn sich jetzt selbständig unter dem Gewand regen. Zunächst treten einzelne Glieder plastischer aus dem Faltenwirrsal heraus, die Falten selbst verlaufen wieder in längeren Linien und bekommen mehr und mehr die Aufgabe, die Formen des Körpers zum Ausdruck zu bringen, bis sich allmählich der ganze Körper aus seiner Umhüllung befreit hat und zur Hauptsache geworden ist. In Mainz ist das Einrahmen, namentlich der Schenkelflächen, durch Faltenlinien besonders auffällig.

Doch nun beobachte man einmal die Bewegung jener Linien. Da läuft keine gerade oder eckig, wie im eckigen Stil. Nirgends stoßen sie im Winkel aufeinander, sondern rund gehen sie ineinander über, vermittelt durch die Form der Augen. Alle sind fein bewegt und geschwungen, seitlich und nach der Tiefe. Dies ist es, was das viele Leben in das Werk bringt: Die Bewegung der Linien, die Form der Augen und die kleinen Eindrücke oder Mulden in den Faltenkämmen. Der eine Gedanke vielfacher Augen wird in allen Größen und Formen variiert, sie erscheinen bald

langgezogen mit vielen Eindrücken nach den Seiten, fast in der Gestalt eines Eichblatts, oder mehr rund, rosettenartig. Zwei nebeneinander kommen vor über dem Fuß des Bonifatius, sie greifen sogar ineinander ein. Die Stelle ist immer besonders charakteristisch, es mag ein bedeutsames Zeichen sein, daß auch beim Liebenstein diese Augenform hier zum ersten Male auftritt. Besonders beliebt ist die dreifache „Dreipaß-" oder Kleeblattform. Endlich erscheinen Eindrücke nebeneinander, sodaß der sie trennende Grat eine Schlangenlinie bildet, meist einmal von oben und daneben von der Seite — auch dies findet sich beim Liebenstein schon — und endlich ganz vereinzelte Tupfen. Diese letzten Formen sind deutlich ausgeprägt um den Unterschenkel des Gemmingen zu sehen.

Solche Eindrücke werden zunächst in weichem Material gemacht. Ich kann mich des Gedankens an die Keramik nicht erwehren. Wie man etwa eine Tonschale formt und ihren Rand mit dem Daumen noch vor dem Brennen an ein paar Stellen eindrückt, um ihr eine besondere Form zu geben, so scheint hier der Stein behandelt zu sein. Hat etwa der Meister sein Werk erst in Ton modelliert? Zufällig mag es jedenfalls auch nicht sein, daß der Künstler sich zur Ausführung eben jenes Tuffsteines bediente, der sich in frisch gebrochenem Zustande leicht mit dem Messer schneiden läßt und dann erst härter wird. Immer wieder begegnet man der Ansicht, daß es sich um einen gegossenen Kunststein handele, aber sie ist wiederholt von Geologen zurückgewiesen worden. In widerstandsfähigerem Materiale wären solche Formen entweder überhaupt nicht, oder doch nur mit der größten Mühe und Geduld in langwieriger Arbeit möglich gewesen, und die Kosten wären dabei erheblich gestiegen.

Sonst kommen an Motiven auch noch Schüsselfalten vor, z. B. am Bonifatius, aber wie verändert! Nicht mehr an der tiefsten Stelle im Winkel aufeinander stoßend, wie noch bei Riemenschneider, sondern rund durchgehend, nur auch hier mit den Eindrücken versehen. Ferner sind in die Anfänge der Kämme wieder jene kleinen Fältchen ver-

legt, die wir schon beim Liebenstein fanden, besonders beliebt in den Sudarien, und an der tiefsten Stelle laufen auch noch von den Seiten Falten in den Hauptkamm, deren Augen dann durch einen Steg voneinander getrennt sind. Diese am weitesten vorspringenden Stellen verlieren sich in einem geschlängelten Grat allmählich nach unten in den großen Flächen der Falten. Vorgebildet sind alle diese Elemente schon bei Riemenschneider, aber wieviel runder, lebendiger, natürlicher sind sie hier geworden.

Auf eine Eigentümlichkeit sei noch hingewiesen, die wir ebenfalls schon beim Liebenstein-Denkmal beobachteten: den nach innen umgeschlagenen und mit einem scharfen Bruch über die Gesimsplatte gelegten unteren Albasaum. Ähnlich ist auch der Zipfel vom Pluviale des Gemmingen verwandt. Eine Neuerung ist endlich die Abtreppung des Randes am Sudarium ganz oben an der Fassung, am besten beim heiligen Martin zu sehen.

Der Unterschied von Riemenscheiders Richtung läßt sich besonders deutlich an den Mitrabändern[1]) erkennen. Flatternd, fast losgelöst vom Körper erscheinen sie, im Widerspruch zum Gesetz ihrer Schwere. Welche Bewegung in den Flächen, welch Gekräusel an den Rändern. Wie hart, fast blechern sehen dagegen noch die Bänder des Henneberg aus, bei dem wir doch auch schon einen großen Fortschritt gegenüber Riemenschneider feststellen konnten. So ist es in allem, überall haben wir ein stärkeres Streben nach der dritten Dimension, nach Körperlichkeit.

Der Kruzifixus zeigt einen außerordentlich schlanken Körper in reiner Vorderansicht ohne jeden Schwung und jede Drehung. Nur der Kopf ist leicht nach links unten gesenkt. Die Anatomie ist außerordentlich eingehend und gut, die Verhältnisse richtig. Die einzelnen Muskelpartien treten deutlich hervor. Ein klein wenig eingefallen ist der Körper gedacht, dadurch wird der Eindruck erweckt, daß unter der Oberfläche auch ein Knochengerüst vorhanden sei. Sehr fein sind die Adern an Armen und Beinen beobachtet,

[1]) Das linke des Bonifatius ist ergänzt.

diese Glieder gehören überhaupt zum Besten am ganzen Werk. Wie sich z. B. die Finger um die dicken Nägel krümmen, und die Daumen mit den starken Ballen dabei gegen die Zeigefinger stoßen; oder wie sich die Haut an den durchgedrückten Knieen in vielen kleinen Fältchen zusammenlegt und an den langen, schmalen Füßen unter dem Nagelkopf zusammenschiebt, alles ist der Natur aufs beste abgelauscht. Auffallen könnten die langen scharfgratigen Schienbeine, doch scheint der Künstler auch hier nur die durch vorangegangenes schweres Leiden erfolgte Abzehrung haben darstellen wollen.

Ganz besonders schön ist der Kopf. Auch er hat etwas Scharfes, Spitziges. Christus hat schon ausgelitten. Unwillkürlich denkt man an die Worte: „Es ist vollbracht; neigte das Haupt und verschied.“ Durch die Neigung, die weit ausladende Dornenkrone und die abstehenden Haarsträhnen ist das ganze Gesicht in Schatten gelegt und außerdem noch mit einem Schlagschattenkranz umgeben. Der Kopf wird dadurch hervorgehoben, man möchte gern sehen, was sich in diesem Dunkel abspielt. Die Augen sind eingesunken, der Mund geöffnet. Die eingefallenen Wangen lassen die Backenknochen und die von den Nasenflügeln ausgehenden Falten scharf hervortreten. Aber welcher Adel liegt dennoch in diesem Antlitz! Obwohl die einzelnen Teile stark heraustreten, haben sie doch den inneren Zusammenhang miteinander noch nicht verloren, sind sie noch zusammen gesehen. Daher diese geschlossene Wirkung. Die Haare sind zu leicht gewellten langen Strähnen zusammengefaßt, am Kinn in Böckchen endigend und spitz zulaufend.

Das Lendentuch, äußerst kraus und malerisch, beweist mit seinen seitlich weit ausflatternden Zipfeln auch die Virtuosität des Meisters. Wie sich der Künstler das Tuch geschlungen gedacht hat, wird freilich nicht ganz klar. Die Zipfel des Tuches sind in ähnlichen Kurven geschwungen, wie die Haarsträhnen oder die Säume unten, man kann daran recht gut das Liniengefühl des Meisters studieren. Welche Bewegung in den gewehten und gekräuselten

Flächen erreicht wurde, ist ganz erstaunlich, alle Dimensionen sind gleichwertig behandelt. An äußeren Stilmerkmalen finden wir hier den von Riemenschneider so beliebten fein gekerbten Saum, die mehrfachen Augen, die kleinen Fältchen in den größeren Kämmen und endlich, besonders stark ausgebildet, die durch Eindrücken der Grate entstandenen geschlängelten und hier allerdings auch gezackten Linien. Namentlich die Vorliebe für die Wellenlinie tritt deutlich hervor. Am Körper sind die Falten des Tuchs mehr gerade gezogen und scharfgratig gebildet.

Mit den raumausfüllenden Engelchen[1]) ist wieder der malerisch reiche Anblick erstrebt. Alle in verschiedener Bewegung mit verschiedenen Köpfen und Haaren. Auffällig ist das Federkleid des Engels links oben.

Wir müssen nun noch über das Ornament sprechen und können dazu auch die architektonische Umrahmung heranziehen. Wie stark die Gewandung mit Borten, Kanten und Fransen versehen ist, fällt direkt auf. Hier konnte sich die Freude der Spätgotik am Irrationalen noch einmal recht ausleben. Die Renaissance-Ornamente kamen da nur als willkommene Bereicherung. Man erkannte sie als etwas Neues, der innere Geist war zwar noch ganz unverstanden, aber man wollte gern modern sein, und so wandte man die neuen Formen eben an, wo man konnte. Und doch ist der Vorrat eigentlich noch ein ziemlich geringer. Da kehren besonders oft wieder zwei herzförmig zusammengelegte Akanthusblättchen, oft auch nur zwei Ranken in Herzform, dann einzelne Blüten und Ranken, aus denen plötzlich einmal ein Kopf oder ein Oberkörper herausschaut, aneinander gereihte Perlen, selbst eine hohe Vase kommt schon vor, charakteristisch genug in einer Querfüllung liegend! Nicht mehr renaissanceartig weiter mehr geometrische Muster, Zahn- und Diamantschnitt. Endlich findet sich am Bonifatius auch die ornamentale Verwendung einer Inschrift am Dalmatikasaum, der wir schon beim Henneberg begegneten.

[1]) Das linke Bein des Engels rechts unten und der ganze zu Füßen Christi ist ergänzt.

Ganz raffiniert ist die Art und Weise, wie die Ornamentsäume sich umlegen und verschwinden, um an anderer Stelle wieder aufzutauchen. Von jedem Muster ist gewissermaßen nur eine Probe gegeben, fast wie zufällig enscheinen sie über die Gewandung verstreut, jede Eintönigkeit ist so vermieden.[1])

Hier angelangt, werfen wir einen Blick zurück. Im Zeitraum von zehn Jahren drei so gewaltige Werke. Denn wenn sie auch nicht noch im Todesjahr der Dargestellten entstanden sind, so darf man sie sich doch ungefähr in der gleichen Frist danach fertig gestellt denken, sodaß also der Zeitraum von zehn Jahren bleibt. Ist es nun wahrscheinlich, daß in so kurzer Zeit drei so bedeutende Meister in Mainz gewirkt haben, oder ist es möglich, daß alle drei Werke, oder wenigstens zwei von ihnen aus einer Werkstatt stammen? Wir haben die Unterschiede und Verwandtschaften gesehen. Man müßte dann annehmen, daß ein Meister aus dem Kreise Riemenschneiders nach Mainz gekommen sei, dort noch unter dem starken Einflusse seines Lehrers, den Henneberg geschaffen habe, dann aber beim Liebenstein nach neuen Formen gesucht, die er beim Gemmingen endlich gefunden habe. Etwas konstruiert klingt das freilich, aber möglich ist es immerhin. Ohne urkundliche Belege ist die Frage wohl nicht zu entscheiden, aufgeworfen durfte sie werden. Ob der Liebenstein wenigstens eine frühere Arbeit des Gemmingen-Meisters ist? das klingt schon wahrscheinlicher. In diesen beiden Werken liegt jedenfalls eine ganz folgerichtige Entwicklung vor. Der Übereinstimmungen, auch im einzelnen, sind ferner doch zu viele, als daß man etwa nur an örtliche Überlieferung oder äußerliche Übernahme von Zügen älterer Werke durch

[1]) Der Pluvialeschmuck der beiden Bischöfe ist offenbar vertauscht. Der des Bonifatius zeigt ganz deutlich einen heiligen Martin zu Pferde, während der des Martin einen sitzenden Bischof, wohl Bonifatius trägt. Auch ist das Figürchen, das zwischen dem Martin und Gemmingen herausschaut, fälschlich als neckischer Putto ergänzt. Es hält noch die Schale zum Almosenempfang empor, ist also ein Bettler, als Attribut zum Martin gedacht.

einen jüngeren Meister denken könnte. Wenn ich sie noch einmal kurz zusammenfassen darf: Gleiches Material, für den Rahmen Sandstein, für die Figuren Tuf. Im Aufbau: Nebeneinanderstellen mehrerer Seitenfiguren auf ähnlichen Konsolen, ihre Zusammenfassung unter einem einheitlichen Baldachin, der obere Abschluß durch einen Bogen, dem untektonisch ein Baldachin vorgelegt ist und Fialen zur Seite stehen, Krabben mit zu Voluten sich aufrollenden Stilen. Im Figürlichen: dieselbe Richtung im Porträt, das Streben nach Körperlichkeit, eine gewisse Ähnlichkeit in der Stellung des Bonifatius und des Liebenstein, nur im Gegensinn. In der Gewandung: die gleiche Beherrschung des Zeitstiles, namentlich der fränkischen Einflüsse und einzelner neuer Motive, wie die Stauung der Alba über dem vorgestellten Fuß, die vielfachen Augen, das Einschlagen und Umlegen des Albasaumes über den Plattenrand. Endlich das feine Gefühl für gut belebte und gekräuselte Linien und Bewegung in den als Gegensatz dazu verwandten Flächen, das sich freilich nicht näher beschreiben läßt. Zu bedenken ist noch, daß die Art des Auftrags und die vielleicht durch diesen bedingte Gewandung beim Gemmingen eine Veränderung des Stils hervorrief, die dem Künstler weit besser Gelegenheit bot, sein Temperament auszulassen, als der einfachere Auftrag des Liebenstein-Denkmals, die aber auch nicht mehr mit Sicherheit entscheiden läßt, ob die Person des Künstlers bei beiden Werken dieselbe war. Jedenfalls ist die Verwandtschaft eine so nahe, daß wir an einen Schulzusammenhang zum mindesten werden glauben müssen.

Grabmal des Petrus Lutern.

An das Gemmingen-Denkmal schließt sich unmittelbar eine Gruppe von kleineren Werken an, die so unverkennbar den gleichen Stil zeigen, daß sie unbedingt derselben Meisterhand zugeschrieben werden müssen. Da ist zunächst das Denkmal des Kanonikus Petrus Lutern († 1515) in der Stiftskirche in Oberwesel. Schon im Aufbau finden wir Bekanntes: Die Inschrifttafel, von Putten an ganz gleichen

Blattranken gehalten, Nebenfigürchen auf lombardischen Konsolen, oberer Abschluß durch Kielbogen, deren mittlerer das Rahmenwerk überschneidet. Im Gesims über der Inschrifttafel sehen wir wieder ein bekanntes Ornament-Motiv. Den Schlitz- und Kugelstreifen an den Sockeln der Putten und Konsolen der Nebenfiguren sind wir schon wiederholt begegnet, das Maßwerk zeigt die stärksten Verwandtschaften in Füllungen, Krabben und Profilen.

An der Figur[1]) fesselt uns gleich der herrliche, charakteristische Kopf: So sieht ein Porträt des Meisters der Idealköpfe vom Gemmingen-Denkmal aus. Es ist auffallend lang, dies Gesicht, und fast rechteckig. Die Augen, halb geschlossen, haben breite Lider und Fettpolster. Besonders lang ist der Mittelteil mit der Nase und den gefurchten Wangen. Der schmale Mund, ein wenig geöffnet, scheint noch etwas sagen zu wollen. Darunter springt ein breites, kräftiges Kinn mit einem kleinen Grübchen ziemlich weit vor. Die Haare zeigen sich nur an den Seiten in kleinen Strähnen und Löckchen.

Das Humerale, weit und faltig um den Hals gelegt, schließt den Kopf gegen den Körper ab, und ist so wieder ein Beispiel für die begleitenden und begrenzenden Funktionen der Falten bei dem Künstler. Auch die Gewandung ist ähnlich behandelt, wie beim Gemmingen-Denkmal, derselbe Gegensatz zwischen glatten und belebten Flächen tritt auf. Alles Leben ist in der Mittelpartie und an der Stauung der Alba über den Füßen zusammengezogen. Nach oben wird die Mittelpartie durch die Horizontalen der Arme abgeschlossen, und die kräftigen Vertikalfalten der Alba leiten die Bewegung nach unten ab. Diese Art der Behandlung erinnert uns noch stark an den Liebenstein, ebenso die vielen Säume, die von beiden Armen hinabwallen und so die drei Hängefalten der Mitte seitlich abschließen. Die Augenformen, die Fältchen in den Kämmen und die

[1]) Kugler, Handbuch, S. 807; Ders., Kleine Schriften, II, S. 267. Lotz, Topographie, I, S. 482. Lübke, Geschichte der Plastik, II, S. 744. Börger, Grakdenkmäler, S. 50.

Zickzacklinie oberhalb der Fläche des linken Oberschenkels sprechen aber schon für ein fortgeschritteneres Stadium. Die Übergangszeit wird indessen auch noch durch die eckigen Falten unter beiden Ellenbogen bewiesen. Die Art, wie die beiden Falten, die den vorgesetzten Unterschenkel begleiten „gabelförmig auseinanderlaufen“ und wie sich das Gewand unten mit vielen, tiefen Augen umlegt und in drei Zipfeln ausbreitet, nähert sich dagegen wieder mehr dem Gemmingen-Denkmal.

Daß ein Wahrzeichen der Mainzer Werkstatt fehlt, die Vorliebe für ornamentierte Säume, darf uns nicht stören. Wir haben es hier eben um eine weniger hochgestellte Persönlichkeit, um einfachere Tracht, um ein minder kostbares Werk zu tun. Der Übereinstimmungen bleiben doch immer noch so viele, und die Qualität der Arbeit ist eine so gute, — man betrachte nur diese Hände — daß wir es wohl demselben Künstler zuschreiben dürfen, von dessen Hand auch das Gemmingen-Denkmal stammt. Die starke Verwandtschaft mit dem Liebenstein könnte uns wieder in dem Glauben bestärken, daß wir auch in ihm ein Werk des Gemmingen-Meisters zu sehen haben, jedenfalls werden wir nicht fehl gehen, wenn wir uns das Lutern-Denkmal noch vor dem des Gemmingen vollendet denken, also bald nach dem Tode des Kanonikus im Jahre 1515.

Grabstein eines Eselweck.

Dem Grabmal des Lutern verwandt im Aufbau und in dem „wunderbar geistigen Ausdruck des Porträtkopfes“ ist das eines betenden Mannes in Eberbach,[1]) der, nach dem linken Wappen zu urteilen, der Familie Eselweck angehörte.

Es mag gleich darauf hingewiesen werden, daß die Skulptur nur in einem ganz flachen Relief gehalten ist, das gewisse Stilverschiedenheiten bedingte. Der untere Teil des Denkmales ist leider bei einer Höherlegung des Chores

[1]) Lotz und Schneider, Baudenkmäler im Regierungs-Bezirk Wiesbaden, S. 89. Luthmer, Bau- und Kunstdenkmäler, S. 170 und Fig. 162 zu S. 162. C. Schäfer, Die Abtei Eberbach im M.-A., S. 87.

unter dem Fußboden verschwunden, er wird vermutlich die Inschrifttafel getragen haben. Im Aufbau finden wir dann wieder die von Stäben gestützten lombardischen Konsolen, die jetzt ebenfalls verschwundene Nebenfigürchen getragen haben. Ihre Baldachine sind nur in sehr zerstörtem Zustande auf uns gekommen. Auffallend stark ist die Horizontale des Rahmens betont, da sie nicht von dem Kleeblattbogen, wie sonst von Kielbogen, überschnitten und so in ihrer Wirkung abgeschwächt wird. Dem feinen Laubwerk in dem Kleeblattbogen werden wir bei stilisierten Helmdecken und auf einem Taufstein wieder begegnen.

Der Raum unter den Kleeblattbogen wird nun von der Figur fast ganz ausgefüllt, ja der Kopf greift noch in die Bogen ein. So wird einmal der leere Raum vermieden, der beim Lutern zu den Seiten des Kopfes und der Schultern übrig blieb, und andererseits die monumentale Wirkung der Figur gesteigert. Nur ein schmaler Streifen des scharrierten Grundes ist noch sichtbar gelassen, damit sich die Figur besser aus dem Steine heraushebt.

Der wundervolle Porträtkopf steht auch in seiner Behandlung dem des Lutern sehr nahe. Der Verstorbene trägt denselben barettartigen Hut, wie der Lutern. Es ist ein jüngerer Mann, wie die langen, strähnigen Haare, die das Gesicht seitlich einrahmen und mit einem Schattenkranz umgeben, bekunden. Aber der Tod hat schon seinen Stempel auf das Antlitz gedrückt: Die Wangen sind ganz eingefallen, so daß sich die Backenknochen und Wangenbeine um das Auge runden. Gerade diese Rundung der Augenpartie teilt der Kopf mit dem Lutern, auch im Einzelnen sind die Augen fast genau so gebildet. Und im geöffneten Mund erscheinen wieder die Zähne. Dazu tritt noch die lange, ziemlich gerade Nase, ein kugeliges Kinn und ein stark mitsprechender Unterkiefer. Nur wenige Züge, aber auf ihren wesentlichen, den Gesamteindruck bestimmenden Wert genau geprüfte Einzelheiten sind dem Modell entnommen. Sie sind aber so vortrefflich zu einer Einheit zusammengefaßt, daß der Kopf wohl mit zum Besten gehört, was wir überhaupt aus dieser Zeit besitzen. Zum Teil verdankt er diese

Wirkung auch der leisen Neigung und vor allem der halben Wendung ins Profil. Und das war etwas ganz Neues, außer bei knieenden Figuren. Welches Leben liegt auch in dem kurzen Stück, das vom Halsansatz sichtbar wird!

Die Gewandung geht kaum tiefer in das Relief hinein, als bei den üblichen Grabsteinen der Zeit, aber was ist das für ein Abstand von diesen! Freilich sind hier auch rein malerische Hilfsmittel angewandt worden, wie die Punzierung aller vom Futter der Schaube sichtbaren Stellen, oder die Einfassung der Säume mit einer doppelten Borte, aber die Anordnung der Faltenmotive und -linien hat trotz aller Einfachheit doch eine Größe, die das Werk sofort über den Durchschnitt der Zeit hinaushebt.

Die Armlöcher der Schaube werden wir in Cronberg sogar mit der Streifeneinfassung und auch in Eberbach wiedersehen, ebenso die von beiden Seiten nach der Mitte zu sich verjüngenden Ärmel des Untergewandes mit den vielen, meist geschlängelten Fältchen. Eine solche Wellenlinie findet sich auch auf dem linken Oberarm. Die beiden herabhängenden Ärmel der Schaube mit ihren Vertikalfalten lassen dann die fein geschwungene Kante des umgelegten Saumes und das Hängespiel des gerafften Teiles um so wirksamer hervortreten. Dies Hängemotiv hat noch manche Ähnlichkeit mit dem am Nebenfigürchen des Jacobus auf dem Henneberg-Denkmal in der trapezförmigen Gestalt, der Doppelform der Augen, den Eindrücken. Auch das Fältchen in einem Kamm und der vom nächsten Auge trennende Steg fehlt nicht. Sehr charakteristisch sind ferner die drei Eindrücke unten an dem auslaufenden Grat. Die Hände haben die kurzen, ziemlich detailliert ausgeführten Finger, wie alle Werke dieser Gruppe. Genug, wir dürfen nach dem allgemeinen Charakter, wie nach Einzelheiten auch diese Arbeit dem Meister des Gemmingen-Denkmales zuschreiben. Wann sie entstanden ist, läßt sich bei dem Mangel an Vergleichsmaterial in so flachem Relief schwer mit Bestimmtheit angeben, jedenfalls nahezu gleichzeitig mit dem Lutern, und da möchten wir sie bei der Verwandtschaft mit dem Henneberg, auch in der Stimmung auf das

Milde, lieber früher, als nachher ansetzen, also etwa ins Jahr 1514.

Grabmal des Walter von Reiffenberg.

Ferner gehört zu der Gruppe ein Werk von höchst liebenswürdigem Reize, das Grabmal des 1517 jung verstorbenen Walter von Reiffenberg in der Pfarrkirche in Cronberg.[1]) Das Material ist feiner grauer Sandstein. Hier wurde die Neuerung, die das Gemmingen-Denkmal gebracht hatte, den Verstorbenen knieend in betender Haltung darzustellen, bereits wieder verwandt. Vor dem Knaben lehnt sein Wappen, darüber erscheint als Gegenstand der Anbetung die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde in der Strahlenglorie auf der Mondsichel.

Von den Seitenfiguren auf eigenen Stützen ist hier ganz abgesehen, auch die Inschrift, zum erstenmal in deutscher Sprache, ist auf einer einfachen Platte ohne Beiwerk eingelassen. Der obere Abschluß ist fast identisch mit dem des Lutern-Denkmals: Dieselben zwei Bogen, dieselbe Maßwerkfüllung. Bezeichnend ist es, daß hier derselbe Stein des Rundbogens ergänzt werden mußte, der auch über dem Lutern fehlt. Oder sollte er bei beiden Werken von Anfang an nicht dagewesen sein?[2]) Auch hier überschneidet der Kielbogen den oberen Rand nicht und die Gesimsplatte fehlt. Dadurch bekommt der Rahmen etwas Geschlossenes, die Horizontale spricht deutlicher.

Der stark idealisierte Kopf des Kindes[3]) erinnert uns wieder lebhaft an die Köpfe des Gemmingen-Denkmals: Dieselbe Behandlung der Augen mit den hochgewölbten

[1]) Lotz und Schneider, S. 266. Luthmer, S. 97 mit Abb. Ompteda, Die von Kronberg und ihr Herrensitz, S. 254 f. mit Abb.

[2]) Im Darmstädter Museum befindet sich eine Urkunde über das ehemalige Kloster Naumburg in der Wetterau, oben mit Bildern verziert, 1508 datiert. Eine Abbildung davon gibt Frz. Hub. Müller, Beiträge zur teutschen Geschichts- und Altertumskunde unter VII zu S. 23—26 und XV zu S. 57—59. Da erscheinen dieselben Bogen ohne das Mittelglied und auch die Krabben mit zu Volulen aufgerollten Stilen.

[3]) Die Nase ist ergänzt, am linken Auge fehlt eine Lockenspitze.

Oberlidern und den tiefliegenden Winkeln, im geöffneten Mund sind die Zähne sichtbar, auf den Wangen fast geschwulstartig anzufühlende Fettpolster und Mulden dazwischen, starker Kropf und Kopfnicker. Und doch klingt durch das Ganze eine einheitliche Stimmung inbrünstigen Gebets hindurch, schade, daß die Wirkung durch die ergänzte Nase gestört wird.

Auch die Hände zeigen das Geschwulstartige, vielleicht, daß damit doch die Prallheit des kindlichen Körpers ausgedrückt werden sollte. Die einzelnen Gelenke sind recht deutlich von einander abgesetzt durch kleine Fältchen und An- und Abschwellungen, so daß die Hände im ganzen etwas „knorrige" Linien bekommen.

Mit besonderer Liebe scheint dann die Gewandung ausgeführt zu sein. Der Knabe trägt eine große Schaube. Die Arme sind zum Ellenbogenschlitz herausgefahren, so daß von da ab die Ärmel eines Untergewandes sichtbar werden. Die Unterärmel der Schaube mit ihrem gepufften Ende hängen herunter und legen sich über die Unterschenkel. Die gebogte Saumverzierung mag noch eine Erinnerung an Riemenschneider sein. Solches Beiwerk, wie auch der an zwei vor dem Hals gekreuzten Bändern hängende Hut, die Ärmelpuffe, der Wappenhelm mit seiner bandartig stilisierten Decke, der steinige Boden sind besonders eingehend ausgearbeitet. In der Faltengebung finden wir fast alle bekannten Charakteristika wieder, namentlich die geschlängelte Linie auf dem linken Unterarm, auch bei der Maria, ist sehr bezeichnend. Hingewiesen sei noch auf die Vorliebe für drei strahlenförmig von einem Punkt auslaufende Faltengrate, hier auf der linken Brustseite und am Rücken des Knaben zu sehen; sie kommen auch schon auf der Brust des Martinus im Gemmingen-Denkmal war. An die Ähnlichkeit der Falten in Rücken- und Beinpartie bei beiden Knieenden braucht wohl nicht noch erinnert zu werden.

Sehr tief empfunden ist die Halbfigur der Maria mit dem Kinde.[1]) Gnädig neigt sie ihr Ohr dem frommen Beter,

[1]) Ein Stück an seinem rechten Ellenbogen und der rechte Fuß ist ergänzt.

während sich das Kind auf ihrer linken Hand steif in Positur gesetzt hat. Sehr charakteristisch ist das Stück des Mantels auf der Mondsichel mit den beiden muldenartigen Flächen, zwischen denen ein Grat an dem Saum eine Welle erregt, und darüber den beiden dreifachen Augen, durch einen dazwischen gelegten Steg getrennt. Dieser Anordnung werden wir noch wiederholt begegnen.

Bei so vielen Vergleichspunkten steht es wohl außer allem Zweifel, daß auch dies Werk in unserer Mainzer Werkstatt entstanden ist, etwa im Jahr 1518.

Grabmal des Adam von Allendorf und seiner Gemahlin.

An das Reiffenberg-Denkmal in Cronberg schließt sich sehr eng das Doppelgrabmal des Adam von Allendorf († 1518) und seiner Gemahlin in Eberbach an.[1])

Hier knieen sich beide Gatten gegenüber in Anbetung vor der Halbfigur der Anna selbdritt in Strahlenglorie über der Mondsichel. Das Motiv ist also fast dasselbe wie beim Reiffenberg-Denkmal. Doch in dem Rahmen treten starke Unterschiede hervor. Die Inschrift ist ja leider bei der Höherlegung des Chores ebenfalls im Fußboden verschwunden, man kann aber noch sehen, daß sie auf einen biegbaren Stoff, etwa Pergament geschrieben und mit Nägeln befestigt gedacht war, von Wappen flankiert. Rechts und links haben wir dann schon Pilaster, wie auch beim Gemmingen-Denkmal, mit jenen charakteristischen Kapitellen, bestehend aus einem Blattkranz, zwei in der Mitte verbundenen S-Spiralen und einer Rosette an einem halbmondförmigen Bande darüber. An die Stelle der beiden Bogen oben ist ein einziger Kielbogen getreten, aus zwei geschlitzten Ranken gebildet, wie wir sie auch schon in den Baldachinen der Nebenfiguren am Gemmingen-Denkmal gesehen haben, hier noch mit bossenähnlichen Früchten geschmückt. In den oberen Ecken wieder Wappen, die sich von nun an häufen.

[1]) Lotz und Schneider, S. 89. Luthmer, S. 171.

Ein älteres Ehepaar ist dargestellt. Der Ritter mit stark eingefallenem, langem Gesicht, seine Gemahlin vom Alter gebeugt. Die Köpfe zeigen eine weitgehende Verwandtschaft mit den bisher betrachteten dieser Gruppe, es ist wohl unnötig geworden, die gemeinsamen Züge immer wieder hervorzuheben. Charakteristisch ist die Neigung aus dem Steine heraus, gleichsam um die heilige Anna besser sehen zu können. Ähnlich wird man sich auch die Kopfhaltung des Gemmingen zu denken haben.

Die Dame[1]) trägt dieselbe Schaube, wie der Walter von Reiffenberg in Cronberg und der Eselweck ihr gegenüber, aber längst nicht in so feiner Ausführung. Auch hier zeigen sich am Knie auf dem ausgebreiteten Zipfel die drei von einem Punkt ausgehenden Faltengrate.

Sehr gut ist die Anna selbdritt in das Rund hineinkomponiert.[2]) Die Glorie mit abwechselnd geraden und geflammten Strahlen und die gekehlte Mondsichel ist genau wie auf dem Reiffenberg-Denkmal gebildet. Das Gesicht der heiligen Anna zeigt wieder die gestreckten Proportionen, das Kind hat seine Geschwister in den Engelchen des Gemmingen-Denkmals, der Körper der jugendlichen Maria ist noch etwas mißglückt.

Charakteristisch ist wieder die Faltenbehandlung am Gürtel der Anna und am Rock der Maria mit dem eingeschlagenen, überhängenden Zipfel. Das Tuch auf der Mondsichel — wohl der Mantel der heiligen Anna — mit den großen Schlüsselfalten und den beiden durch einen Steg getrennten Augen ist fast genau so gelegt, wie auf dem Cronberger Grabmal.

Das ganze Werk ist leider dick übertüncht, sodaß man die Qualität der Ausführung nicht sicher beurteilen kann. Doch scheint sie auch im Reichtum der Motive bedeutend hinter dem Cronberger Werk zurückzustehen. Vielleicht, daß der Meister die Ausführung einem Gesellen

[1]) Die Hände sind aus Gips zu gerade ergänzt, sie waren leicht nach unten geneigt. Vgl. die des Ritters und des Reiffenberg.

[2]) Der obere Teil des Kopfes der Maria, die rechte Hand und die Beinchen des Kindes sind ergänzt; letztere waren wohl mehr gestreckt.

überließ; oder daß seine Kraft nachließ — es hat einen Zug von Altersschwäche — der Entwurf stammt sicher noch von ihm selbst. Wir werden es uns im Jahre 1518/19 entstanden denken können.

Der Taufstein in Eltville.[1])

Der Gruppe jener Grabdenkmäler mag noch dies andersartige Werk hinzugefügt werden, da es unverkennbar den Stempel derselben Werkstatt trägt. Der Taufstein steht jetzt leider an einer der dunkelsten Stellen der Pfarrkirche, unter der Westempore, dicht an die Wand gerückt und von einem türlosen, ziemlich engen Eisengitter umgeben, das in die Wand eingelassen ist, sodaß es nicht möglich war, eine Aufnahme davon zu machen. Ein Muster für die Aufstellung von Kunstwerken! Zum Glück gibt Luthmer eine Abbildung. Auf einer profilierten, viereckigen Plinthe erhebt sich in der Mitte ein achteckiger Fuß. Zur Vermittelung des Übergangs vom Viereck ins Achteck sind auf die Ecken der Plinthe vor die übereck gestellten Seiten des Fußes die Evangelistensymbole gesetzt. Die weit ausladenden unteren Teile des ebenfalls achteckigen Beckens sind mit Maßwerk, untermischt mit einzelnen Renaissancemotiven, verziert; die senkrecht stehenden, konkaven Seiten des Beckens tragen in Relief Christus als Salvator mundi, die sechs Apostelpaare und Paulus und Nikolaus, sämtlich mit ihren Namen.

Die Figuren sind in Stellung und Haltung lebendig und mit viel Abwechselung komponiert. Auch in den Kopftypen ist Verschiedenheit erstrebt, doch begegnet uns da mancher Bekannte wieder, so hat z. B. für den Jakobus offenbar Joseph von Arimathia aus der großen Grablegung im Mainzer Dom als Vorbild gedient.

Selbst in der Gewandung ist es dem Meister geglückt, jede Eintönigkeit zu vermeiden, was gewiß keine geringe

[1]) Lotz und Schneider, S. 98. Luthmer, S. 63 mit Abb. Zaun, Beiträge zur Geschichte des Landkapitels Rheingau, Wiesbaden 1879, S. 36 f.

Erfindungsgabe voraussetzt. In ihrer Behandlung macht sich die Nähe des Gemmingen-Denkmals noch recht stark bemerkbar. Wir haben überall die eingetupften Stellen, die gewellten oder im Zickzack verlaufenden Säume, die vielfachen Augen, die gerollten Umschläge des Saumes über den Füßen, die über die Simsplatte herabhängenden dreieckigen Zipfel, ja sogar die merkwürdigen Abtreppungen an den Säumen kommen vor, kurz es läßt sich kaum ein Motiv hier nicht mit einer Parallele belegen, übrigens auch in den ornamentalen Zutaten: da ist der beliebte Schlitzfries, dieselben Masken, wie am Gemmingen-Denkmal, dieselben Flügel wie dort an den Engelchen, die geschlitzten Ranken mit Rosetten in der Mitte — genug, es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß auch dieser Taufstein aus der Mainzer Werkstatt stammt. Er läßt uns ahnen, wie vielseitig sie gewesen sein kann, wie viel aber auch von ihren Werken im Laufe der Jahrhunderte zugrunde gegangen sein mag. Im Reliefgrunde neben Christus ist die Zahl MDXVII eingegraben, womit wir also einmal ein festes Datum besitzen.

Der Ölberg in Eltville.

Den Übergang zu den Arbeiten besserer, selbständiger Schüler möge ein Werk bilden, das mit dem letzten ebenfalls eine Ausnahme unter den Grabdenkmälern bildet und mit ihm eine etwas handwerksmäßigere Ausführung teilt. Es ist ein sogenannter Ölberg, außen an die Nordwand der Pfarrkirche in Eltville angebaut.[1])

Das Werk zeigt den einfachen Stil der Gemmingen-Gruppe: Große, ruhige Flächen, zu denen feines Gekräusel, an einzelne Stellen zusammengezogen, in Gegensatz steht. Am deutlichsten bei Christus ausgebildet, der überhaupt am besten ausgeführt zu sein scheint. Sehr charakteristisch ist die Anhäufung der Falten über dem linken Unterschenkel mit den zahlreichen, vielfachen Augen, den eingedrückten Kämmen und Stegen zwischen den kleinen

[1]) Lotz und Schneider, S. 98 f. Luthmer, S. 63 mit Abb.

Fältchen. Ferner das Auslaufen der Faltengrate auf dem Rücken von einem Punkte aus, die Behandlung des heraustretenden Oberschenkels mit der scharfen Ecke am Knie und dem einen, nach oben begrenzenden und im Zickzack in die Fläche auslaufenden Faltengrate; die vielen Querfalten auf dem Arm und das Begleiten der Glieder durch Längsfalten, alles haben wir schon gesehen. Dazu die feinen schmalen Hände und die strähnige, weiche Behandlung des Haares — es kann kein Zweifel sein, daß wir es mit einer Arbeit unserer Werkstatt zu tun haben.

Recht lebendig scheint dann noch die Bewegung des Petrus, namentlich im Kopf in den zornig zusammengezogenen Augenbrauen. Er sieht so aus, als habe er ein Geräusch gehört und lausche nun, ob es sich wiederhole, um dann das Schwert zu ziehen. Woher das Geräusch kam, kann gar nicht zweifelhaft sein, denn rechts oben erscheint an der Gartentür schon Judas mit den Häschern. Wie sich Judas umwendet, um seinen Begleitern etwas zuzurufen, und dabei mit dem Arm nach vorn zeigt, wie sich einer aus der Schar zu ihm neigt, um besser verstehen zu können, und wie die anderen in die angedeutete Richtung blicken, das gibt eine Gruppe voll überraschend dramatischer Lebendigkeit ab. Nur schade, daß uns in dieser Art nicht mehr erhalten ist, denn hier entwickelt sich ein außerordentliches Erzählertalent.

Die beiden andern Apostel verraten deutlich die Ausführung durch Gesellenhand, dem Jakobus scheint die rechte Körperhälfte ganz zu fehlen. Komponiert sind auch sie recht natürlich im Vergleich mit etwa gleichzeitigen Darstellungen des Gegenstands in Skulptur und Malerei. Man wird daraus schließen dürfen, daß der Entwurf doch noch auf den Hauptmeister zurückgeht. Hinter Christus erscheinen oben die Türme und Kuppeln von Jerusalem über der Stadtmauer. Hier nicht in Malerei, wie bei den Kreuzigungsgruppen, sondern in Relief, aber im selben Stil, leicht kenntlich an den langen, schwarzen Fensterschlitzen.

Das Werk[1]) ist 1520 datiert.

[1]) Vgl. gegenständlich die Bearbeitung desselben Vorwurfs in Heidingsfeld aus der Riemenschneider-Schule. Gundermann 787b.

III. Arbeiten selbständiger Schüler.

Die auf die Gemmingen-Gruppe zeitlich folgenden Werke, also von etwa 1520 ab, lassen sich in zwei Richtungen scheiden: Die Einen zeigen einen einfachen, in der Architektur klassizistischen Stil, die Andern einen mehr und mehr unruhigen und manieristischen. Es ist wie eine Reaktion der Spätgotik gegen die italienischen Elemente. Aber diese hatten doch schon zu sehr die Stilempfindung erschüttert, es kam zu keiner rechten Einheitlichkeit mehr. Die unruhigen, unklaren Gebilde verfielen bald der Manier, und verschwanden dann gänzlich.

Zunächst entstehen aber noch einige hervorragende Werke. Wir beginnen mit der einfacheren Gruppe:

Doppelgrabmal der Elisabeth von Gutenstein und ihres Gemahls in der Stiftskirche in Oberwesel.[1])

Im Aufbau dieses Denkmals finden wir wieder die Inschrift auf Pergament geschrieben gedacht und dies auf den Sockel aufgenagelt, darauf rechts und links die Wappen der Verstorbenen, wie bei dem Doppelgrabmal des Adam von Allendorf († 1518) und seiner Gemahlin in Eberbach. An Stelle des umrahmenden Stabwerks mit Nebenfiguren auf Konsolen oder der Pilaster sind hier zwei korinthische Säulen getreten. Sie tragen eine Art Attika, zwischen deren Postamente ein Rundbogen und darin charakteristischer Weise ein Eselrücken gespannt ist. Oben standen Putten, von deren Füßchen noch Reste erhalten sind. Sie haben vermutlich Wappenschilde oder auch die Inschrifttafel des Grafen (von Schönburg) getragen.

In dieser Umrahmung stehen die beiden Figuren aus Tuff, als ob sie sich nebeneinander durch eine enge Tür drängten, d. h. sie haben keinen Raum darin, ihre Köpfe stoßen fast oben an und die äußeren Arme überschneiden die Säulen. Die Figuren haben hier ein ganz anderes Ver-

[1]) Kugler, Kleine Schriften, II, S. 267f. Lotz, Topographie, I, S. 482f. Lübke, Geschichte der Plastik, II, S. 744; Ders., Geschichte der Renaissance, I, S. 81. Börger, a. a. O., S. 51f.

hältnis zum Rahmen bekommen, sie sprengen ihn, er ist zur Nebensache geworden. Von hier wäre es nur noch ein kurzer Schritt bis zur einfachen Grabstatue gewesen. Diese neue Auffassung vom Werte der Person drückt sich nun auch deutlich in der Stellung der beiden Gestalten aus. Das ist keine gotische mehr. Fest stehen sie auf dem inneren Bein und die äußeren Spielbeine scheinen die Säulen beiseite schieben zu wollen. Ja, in der ganzen aufrechten geraden Haltung mit den zurückgenommenen breiten Schultern verrät sich das Selbstgefühl der Dargestellten.

Die Köpfe zeigen, trotz der Absicht des Künstlers, Porträts zu geben, doch eine entschiedene Neigung zum Idealisieren, namentlich die mandelförmig geschnittenen Augen mit den flächenhaft behandelten Lidern und die gebogenen Nasen. Die Mundpartie mit den starken von der Nase ausgehenden Fältchen und der trotzig vorgeschobenen Unterlippe beim Grafen, sowie der feine gerade Mund und das schmale Untergesicht der Gräfin mögen zwar den Dargestellten eigentümlich gewesen sein, haben sich aber doch auch eine Idealisierung gefallen lassen müssen. Etwas ganz Neues ist bei der Gräfin der geradeaus gerichtete Blick bei seitlicher Drehung des Kopfes. Beim Grafen ist übrigens auch ein kleines Wärzchen nicht vergessen, wir fanden es auf dem Gemmingen-Denkmal schon einmal, ebenso die kleinen Fältchen an der Nasenwurzel. Im ganzen ist doch in beiden Köpfen in dem kleinen Ausschnitt, der in der starken Umrahmung des Helmes einerseits und Haube und Gebände andererseits sichtbar bleibt, ein lebendiger Ausdruck erreicht, beide haben eine vornehme Zurückhaltung, die beim Grafen mit männlicher Kraft und Trotz, bei seiner Gemahlin mit einem sinnenden Zuge gepaart erscheint.

Auffallend hoch ist die Form der Halsberge, sie trägt zur Verzierung wieder jenes Rundbogenmotiv, das uns schon auf den Nebenfiguren des Liebenstein-Denkmals begegnete. In der rechten Hand scheint der Ritter einen Dolch (?) geführt zu haben, seine Klinge ist aber abgebrochen, nur das Heft steckt noch in der Hand. Die linke kommt etwas

unglücklich gerade noch zum Vorschein, man wird sich einen Rosenkranz darin ergänzen dürfen.

Die Gewandbehandlung ist uns bekannt. Bemerkenswert ist wieder die Anhäufung der Motive in der Mitte: Da sind die zwei, drei Hängefalten, ihre Ausläufer in die Faltentäler mit den eingedrückten Graten, die ineinander greifenden dreifachen Augen, die Fältchen in den Kämmen mit dem Steg dazwischen. Gut zu beobachten ist an diesem Werke ferner die Vorliebe des Künstlers für Schnallen und herunterhängende Bänder, überhaupt für feine Ausführung der Details, wie des Ordens, der Kette, Ringe usw. Hier finden wir, da es sich um ein reicheres und sehr gutes Werk handelt, auch sofort die schönen Ornamentsäume wieder, besonders dem wagrechten Streifen über der Brust werden wir noch öfters begegnen. Weiter haben wir die spitzwinklige Umrahmung der Oberschenkelfläche, den kleinen Zickzackgrat auf dieser selbst. Wie bei den Mainzer Werken muß der Mantel über alle Höhen und Tiefen des Rockes hinwegwallen, der die Stelle der Alba vertritt. Zwei dreieckige Einschläge legen sich über die Fußplatte und der Fuß wird durch einen runden Umschlag wieder sichtbar gemacht. Auf der Fußplatte wiederholt sich noch einmal der beliebte Schlitzfries.

Bei so vielen Analogien bedarf es wohl keines Wortes weiter, daß wir auch hier ein Werk der Mainzer Schule vor uns haben. Ein sichtlicher Sprung trennt es aber von der Gemmingen-Gruppe: Dieser Künstler ist schon stärker von der Renaissance berührt. Es wird bald nach 1520 entstanden sein.

Die Thomasgruppe im Mainzer Dom.

Auch dies Werk[1]) gehört dem einfacheren, ruhigeren Stil an. Es trägt noch die alte Inschrifttafel, von Akanthusranken gehalten, zwischen gerollten und mit Blättern geschmückten Konsolen. Die Gesimsplatte ist wieder mit dem Schlitzfries und zwei Reihen auf der Spitze stehender

[1]) Lotz, Topographie, II, S. 261.

Blätter verziert, vielleicht einem unverstandenen lesbischen Kyma. Der reiche Baldachin zeigt in dem verschlungenen Astwerk, im Profil der Kielbogen, der Maßwerkfüllung und den zu Voluten sich aufrollenden Krabbenstilen noch sehr starke Verwandtschaft mit den Werken der Gemmingen-Gruppe. Der Rundbogen an der Wand hat einen neuen Schmuck, dem wir fortan noch wiederholt begegnen werden: auf einem Stab aneinandergereihte runde Scheiben. Zum erstenmal sehen wir hier auch die lombardische Konsole, auf der die Madonna im Tabernakel steht: an einem flaschenähnlichen Gliede sind Blätterbündel durch darauf geschobene Ringe befestigt.

Die Gruppe selbst ist im Dreieck komponiert, das sich in der Figur des Thomas noch einmal wiederholt. Um diese an sich etwas harten Linien zu mildern, sind sie durch Putten mit dem Mantel Christi als Folie zum Quadrat ergänzt. Den leeren Raum zwischen den beiden Figuren füllen die Arme gut aus, durch sie sind aber auch die Figuren in gute innere Beziehung zueinander gebracht. Es wird uns sofort klar, was hier vor sich geht, die Bewegungen sind natürlich und wahr. Christus ist der Mantel von der Schulter genommen und er erhebt den Arm, um die Seitenwunde zu entblößen. Die Handbewegung ist nicht ganz eindeutig. Will er die Hand des Thomas ergreifen und führen, oder will er segnen? Nur an Abwehr möchte man nicht glauben, dafür erscheint die ganze Haltung, vor allem auch der Gesichtsausdruck, zu milde. Ausgezeichnet ist dagegen der Ausdruck des Thomas beobachtet: diese Mischung von Unglauben, Neugierde, Zweifel und ängstlichem Zögern, ob er es auch wirklich wagen darf, den Herrn zu berühren. Diese starke Vergegenwärtigung des dargestellten Momentes ist eine hervorstechende Eigenschaft des Mainzer Stiles, sie hatte nur bei den Grabdenkmälern selten Gelegenheit, hervorzutreten. Die schräge Kopfhaltung des Thomas kennen wir von allen Kniefiguren aus der Gemmingen-Gruppe. Selbst seine Gesichtszüge bieten noch viele Vergleichspunkte: Die stark geschwungenen Brauen, die hervortretenden Backenknochen, den geöffneten

Mund. Der Idealkopf Christi weist dagegen eine außerordentlich flächenhafte Behandlung auf, also auch hier die Neigung zu Gegensätzen.

Der Gegenstand gab ja schon die Möglichkeit, recht viel vom Körper Christi zu zeigen. Leider ist nur das ganze Werk derartig stark übertüncht, daß man von der feineren Arbeit da nicht mehr viel spüren kann. Dagegen verraten die Putten mit den dicken Gliedern und einschnürenden Falten eine Beherrschung des nackten, kindlichen Körpers, wie wir sie bisher noch kaum getroffen haben. Wir können aber auch beim Thomas fast jeden Punkt seines Körpers unter der Gewandung nachfühlen. Über Schulter und Oberschenkel liegt das Gewand glatt auf, in der Hüfte ist es gegürtet, die Schenkel werden von Falten begleitet, und der Fuß tritt gar frei heraus. Charakteristisch der kleine über den Unterschenkel gelegte Zipfel, die Anhäufung von Falten an dieser Stelle hatten wir schon oft Gelegenheit hervorzuheben. Also auch hier noch der Gegensatz zwischen glatten und belebten Flächen, das wird nun bald anders. Im Mantel Christi wagt sich schon das neue Element hervor, lange, fast parallele Züge, zwischen die raumausfüllend, scheinbar regellos, unruhige, kräftige, kleine Falten treten, nirgends ein Ruhepunkt für das Auge. Zu diesem Wirrsal bildet dann das noch feinere, in parallele Fältchen gezogene Lendentuch einen Gegensatz. Das ist die Faltenbehandlung, wie wir sie nun bei späteren Werken fast immer antreffen werden. Hier hatte das unruhige Element auch noch eher Berechtigung, als sich der ganz breit und flächenhaft gegebene Körper um so wirkungsvoller davon abhob, und verhältnismäßig tritt es immer erst schwach auf. Einige Faltenmotive kann man noch deutlich erkennen, so den Steg zwischen zwei in einem Grat verlaufenden Fältchen, ferner die vielfachen Augen, Eindrücke und durch sie entstandene Wellenlinien, die von der Seite in die Kämme einschneidenden Falten im Mantel Christi. Vor dem rechten Fuß des Herrn scheint sogar ein dreieckiger Zipfel über die Gesimsplatte herabgehangen zu haben. Die Säume zeigen noch nicht die Übertreibung in

der Bewegung, wie später, aber die Feinheit des Gefühls, wie sie sich in den Werken der Gemmingen-Gruppe offenbart, ist doch dahin.

Im Ornament hat sich dagegen noch nicht viel geändert, den Rankenstamm am Mantelsaum des Thomas fanden wir sogar schon an der Dalmatika des Liebenstein.

Die auf der Inschriftplatte stehende Zahl 1521 mag das Jahr der Errichtung bezeichnen.

Fragmente eines Grabmales im Mainzer Domkreuzgang.

Drei Stücke des Grabmales eines Johannes Specht († 1522) finden sich an den bei Neeb[1]) angegebenen Stellen im Kreuzgang des Mainzer Domes verstreut, nämlich die Inschrifttafel und swei Sockel mit Wappen, die jene flankierten. Auf der Tafel sind eben zwei Putten damit beschäftigt, die auf Pergament geschriebene Inschrift aufzurollen und festzunageln. Wieder eine neue Variation des Themas. Die Putten gleichen in ihrer Gliederbildung noch denen der Thomas-Gruppe. Dieser gleich sind auch die lombardischen Ziermotive: die Konsolchen mit Blätterkranz und Kugelstab, die aufgereihten Scheiben. Bemerkenswert ist das Aufrollen der Spitzen der Wappenschilde und der die Sockel einfassenden Blätter, die aus Vogelkrallen emporwachsen. Die Arbeit scheint eine recht gute gewesen zu sein. Um so mehr ist es zu bedauern, daß uns nur so geringe Reste dieses Grabmales erhalten sind.

Doppelgrabmal des Wolf, Kämmerer von Worms, genannt von Dalberg († 1522) und der Agnes von Sickingen († 1517).

Wir haben dieses Denkmal am Schlusse der Entwicklung des eckigen Stiles schon einmal genannt, es gehört aber offenbar an diese Stelle, denn es zeigt dieselbe Neigung

[1]) Beckmann-Führer: Mainz und Umgebung, 3. Aufl. Stuttgart o. J., S. 97.

zu einem einfachen, zierlichen Stil, wie die eben besprochenen. Nur sind wir hier — und das mag gleich vorausgeschickt werden — doch nicht so sicher, wie bei den übrigen Werken, daß es auch aus der Mainzer Schule selbst stammt, es ist nicht unmöglich, daß Oppenheim eine eigene Werkstatt besaß. Diese hätten wir uns dann aber so abhängig von Mainz zu denken, daß es wohl erlaubt sein mag, die wenigen Werke, die hier in Betracht kommen, unter der Mainzer Schule mit anzuführen.

Die Figuren[1]) stehen auf Konsolen nebeneinander, sich darin der Lokaltradition anschließend. Weiter haben wir Pilaster mit Flachornament-Kapitellen, nicht den Komposit-Kapitellen, wie wir sie seit dem Denkmal des Adam von Allendorf († 1518) und seiner Gemahlin in Eberbach in der Schule zumeist antreffen. Darüber ein Gesims mit vorgelegten Rundbogen, ihre Füllung sowie der obere Abschluß geschieht durch Wappen. Auch hier finden wir im Aufbau Sandstein, zu den Figuren Tuff verwendet, leider zeigen sich, namentlich in den unteren Teilen, viele Ergänzungen in Gips.

In der festen Stellung und dem breiten Gehaben der beiden gewahren wir wieder viel Renaissancemäßiges. Daß der Ritter seinen Kopf nach außen neigt und das Spielbein hier bei beiden Figuren auf derselben Seite gewählt ist, trennt sie doch recht scharf.

In den Köpfen verrät sich wieder die idealisierende Behandlungsweise wie bei der Elisabeth von Gutenstein und ihrem Gemahl in Oberwesel, der Ausdruck im ganzen hat hier sogar ein noch allgemeineres Gepräge behalten. Im einzelnen zeigen aber beide Werke viel Gemeinsames, so die flächenhaften Augenlider, die Fältchen an der Nasenwurzel, den fein geschnittenen Mund.

In der Gewandung der Frau finden sich ebenfalls noch starke Anlehnungen an die früheren Oppenheimer Werke, doch — sehr schön hat es schon Börger ausgedrückt — es ist nur noch damit kokettiert, zu den beiden steifen,

[1]) Lotz, II, S. 363. Börger, S. 51, Taf. 28.

altertümlich geraden Falten in der Mitte tritt gleich das Hauptmotiv, der schön geschwungene Mantelsaum in wirkungsvollen Gegensatz. Und wenn man dann erst beobachtet, wie das Spielbein sich flächenhaft durchdrückt, nach oben und unten spitzwinklig begrenzt, wie am Knie die natürlichen Falten entstehen, wenn man dann vollends unten die massenhaften Eindrücke sieht und die dreipaßförmigen Augen, die selbst in dem feinen Gefältel oben und auf der rechten Seite hie und da aufblitzen, sowie den runden Überschlag über dem vorgesetzten Fuß: dann kann man doch keinen Augenblick mehr zweifeln, daß man es mit einem späteren Werk unter starkem Mainzer Einfluß zu tun hat. Für ein vorgerücktes Stadium gegenüber dem besprochenen Oppenheimer Werke sprechen auch die antikisierenden Ornamente der Konsolen, ein Perlstab und eine aus zwei S-Spiralen gebildete Palmette — der unterste Teil der Konsolen ist mit schindelartig übereinander gelegten Blättern bedeckt — sowie die Ornamente der Pilasterkapitelle.

Wir denken uns das archaisierende Werk um 1520 entstanden.

Grabmal des Eberhard Veczer von Geißpylle und seiner Gemahlin Lisa von Ingelheim in Gauodernheim.

Es ist eine freie Wiederholung des vorigen Werkes. Der Aufbau ist fast ganz gleich, leider liegt der untere Teil jetzt unter dem Fußboden der Kirche. Die Ornamente der Pilasterkapitelle sind anders geworden. Die beiden Bogen rollen sich an den Enden auf und tragen in der Mitte eine Rosette, anstatt auf einer Konsole zu ruhen. Oben in der Mitte ist an Stelle der Wappen ein geflügelter Engelskopf angebracht. Rechts ist noch der Rest eines Wappens zu sehen. Die Inschrift ist hier in Minuskeln eingehauen, nicht in den schönen Majuskeln.

Bei beiden Figuren ist das Standbein auf der äußeren Seite gewählt und ihre Köpfe sind leicht einander zugeneigt, wodurch sie besser zusammengehen, jedenfalls nicht so aus-

einanderfallen, wie in Oppenheim. Der Ritter zeigt außerdem das Standbeinmotiv der Antike, mit nachgezogenem Fuße, in Oppenheim war er nur seitwärts gestellt. Die Haltung wird immer freier, das lehrt uns der seitwärts weit ausladende rechte Arm des Ritters. Die Köpfe tragen offenbar dieselben Typen, wie die in Oppenheim, es ist aber doch gelungen, ihnen noch etwas individuelles Leben einzuhauchen. Der Ritter hat einen Schnurrbart bekommen und dazu die seitliche Richtung des Blickes, die wir schon bei der Elisabeth von Gutenstein in Oberwesel beobachteten. Die Kopfform ist im ganzen etwas mehr in die Breite gezogen. Die Gräfin sieht jugendlicher aus, und der Schalk scheint sich hinter den Augen und dem kaum merklich lächelnden Mund zu verbergen.

In der Gewandbehandlung der Dame zeigt sich der größte Unterschied, wir haben hier etwa die Art, die auch die folgende Hatstein-Pieta vertritt: lange Faltenzüge ausgefüllt mit parallelem Gefältel, namentlich in den Hängefalten. Die spitzwinklige Einfassung des Oberschenkels ist geblieben, unten treffen wir wieder einmal den Steg zwischen zwei Fältchen und den runden Saumumschlag links. Selbst die im Zickzack auslaufenden Faltengrate finden sich, aber nicht so ausgeprägt, wie bei den Mainzer Werken, sie haben etwas Schematisch-unverstandenes.

Die Grabschrift des Mannes scheint zuerst eingehauen worden zu sein. Man ließ dabei so wenig Platz für die später nachzutragende seiner Gemahlin, daß man für diese wohl noch den Sockel zu Hilfe nehmen mußte. Der Stein ist also offenbar schon nach dem Tode des Mannes, und da dieser in den Dezember fiel, nicht vor 1521 entstanden.

Pieta im Mainzer Domkreuzgang.[1])

Sie wurde dem Andenken des schon 1518 verstorbenen Kanonikus Hatstein von seinen Freunden gewidmet. Doch kann es nach den vorausgegangenen Darlegungen kaum fraglich sein, daß sie erst Anfang der 20er Jahre des Jahr-

[1]) Börger, S. 51.

hunderts entstanden ist, die Unruhe im Gefält hat hier schon zu weit um sich gegriffen.

Zuvor aber noch ein paar Worte über Aufbau und Komposition. Das Material ist wieder für die Figuren Tuff, für die Umrahmung Sandstein. Die Konsolen, die wir auch bei der Thomasgruppe gerollt fanden, sind hier sogar in der Mitte geschlitzt. Die Inschrifttafel ist mit den üblichen Ranken befestigt. Die Pilaster tragen schon recht entwickelte Kompositkapitelle, wenigstens, wenn man sie mit denen auf dem Denkmal des Adam von Allendorf († ebenfalls 1518!) in Eberbach vergleicht. Darüber ein gebrochener Bogen mit Rosetten unter den Ecken und mit einer Muschel gewölbt. Der Rosette sind wir auch eben in Gaudernheim begegnet. Dahinter eine Attika, von Engeln an großen Ranken gehalten, von einem Giebel gekrönt. Die Renaissance ist hier in der Tat schon sehr weit eingedrungen. Und daneben 1521 noch ein Baldachin, wie der über der Thomasgruppe!

Um eine Beweinung handelt es sich. Doch wollte es dem Künstler hier nicht gelingen, diese vier Figuren so einheitlich zu einer Gruppe zu verknüpfen, wie dem der Thomasgruppe mit seinen beiden.[1]) Sie denken viel mehr

[1]) Ernst Heidrich, Kunstchronik, N. F., XVIII, 1907, Nr. 25, Sp. 403—407, hat geglaubt, in der Mittelgruppe eine Anlehnung an Michelangelos Pieta erkennen zu dürfen. Dieser Umstand würde das Auseinanderfallen der Komposition gut erklären. Indes, die Pieta gehörte zu den verbreitetsten Darstellungen der deutschen Kunst, war infolgedessen hinsichtlich der Komposition der beiden Figuren immer mehr ausgefeilt worden und hatte so, in eigener, allmählicher Entwickelung eine Volkommenheit erlangt, die die italienische Kunst in wenigen, größeren Sprüngen ebenfalls erreicht hatte. Es würde hier zu weit führen, die ganze Entwicklung auf deutschem Boden zu verfolgen, es lassen sich gerade in den mittelrheinischen Gegenden und namentlich in der Holzplastik viele verwandte Lösungen finden. Und auf die Komposition bezieht sich doch die Übereinstimmung allein. Im einzelnen ist fast alles anders, die einzige Mantelsaumfläche unter dem Christuskörper war so gut wie gegeben. Wir wollen es also dahingestellt sein lassen, ob man wirklich eine Kenntnis Michelangelos, wenn auch nur in der Zeichnung, annehmen muß, zumal der Verfasser selbst heute skeptischer darüber denkt. Immerhin bietet dieser Vergleich mit der italienischen Kunst viel Interessantes und Lehrreiches.

an den Beschauer, als an das, was sie eigentlich tun, sie sollen eben die Verbindung mit dem Betrachter herstellen, wir haben ein Andachtsbild vor uns. Schon wie Christus mit der Madonna zusammenkomponiert ist, zeigt das. Er wird gleichsam dem Beschauer zur Anbetung hingehalten. In voller Figur ist er der Maria auf den Schoß gesetzt, das Antlitz nach vorn gewendet, der Oberkörper halb in die Fläche gedreht, das linke Bein etwas höher, der linke Arm hoch gehalten — man sehe nur, wie die Hände da von einander getrennt sind — alles soll möglichst deutlich erscheinen, drum ist ein engeres In — Beziehung — setzen der beiden Figuren vermieden, selbst das Gesicht der Maria drückt eher schläfrige Verdrossenheit als Klage aus. Noch äußerlicher ist die Verknüpfung der anderen Personen mit der Mittelgruppe: Johannes legt zwar die rechte Hand an den Arm Christi, aber so kann er ihn nicht gehalten haben, die Bewegung ist ganz sinnlos, und Magdalena streckt freilich die Rechte mit dem Salbgefäß vor, um ihr Dabeisein zu begründen, aber starke Klage liegt weder in beider Geberden noch Gesichtsausdruck. Was sie eigentlich tun und den Beschauer lehren sollen, sagt vielmehr die gleiche Bewegung ihrer und und des Stifters linker Arme: Anbeten. Die linke Hand des Johannes ist dabei denn doch etwas gar zu unglücklich gerade noch zum Vorschein gebracht.

Die Köpfe sind mit allen erdenklichen Reizen ausgestattet, sie sollten interessant, lieblich wirken und sind im Grunde oberflächlich geworden. Die Gabe, sich so in seine Schöpfungen hineinzufühlen, wie der Meister der Gemmingen-Gruppe, hat dieser Künstler nicht besessen.

In Christus war die Möglichkeit gegeben, einen nackten Körper zu zeigen. In dem Bestreben, seine Wirkung zu einer mehr malerischen zu gestalten, ist aber doch ein Zuviel an Andern und Blut geschehen.

Und nun erst die Gewandung! Kaum eine ruhige Fläche ist da mehr zu finden, überall Bewegung. Man vergegenwärtige sich einmal, wie der Mantel der Magdalena gelegt ist, im Grunde ein recht einfaches Motiv, aber welche Mühe hat man, sich darüber klar zu werden. Dadurch,

daß die ornamentierten Säume beider Mantelhälften in der Mitte aufeinander stoßen, entsteht eine lange geschwungene Linie, die man auf den ersten Blick für ein Nachklingen des alten gotischen Schwunges zu nehmen geneigt ist. Also ein malerischer Schein an Stelle von plastischer Klarheit. Diese Bemerkung kann man überall machen. So sind die Schenkelflächen spitzwinklig in die Länge gezogen, damit auch noch Längsfalten entstünden. So sind die Hängefalten unregelmäßig eingebeult, die Zickzackgrate, mit denen sie sich früher nach unten verloren, sind verschwunden. Die Säume zeigen eine übermäßig starke Wellung, und jedes freie Plätzchen ist mit unregelmäßigen, beinahe gesetzlosen Falten mit meist scharfen Graten besetzt. Dazu tritt dann noch die Neigung zur Parallelität der Faltenzüge, gewöhnlich mit umrahmenden Funktionen in konzentrischen Kreisen verbunden. Dafür ist als bestes Beispiel das Kopftuch der Maria zu nennen. Gegensätzlich wird auch gerades paralleles Gefältel gern verwendet: am Rock der Frauen, am Ärmel und Mantel des Johannes, an der Schaube des Stifters.

Auffallend ist an diesem ganzen Werke die äußerst sparsame Anwendung von Augen, doch kommen sie vor, meist als Doppelaugen, einige Male auch dreifache. Sonst ist an Motiven noch das Umlegen und Rollen des Saumes angewendet, und, neu, eine Schlinge, die links von der Fußspitze der Maria und in ihrem Mantelzipfel auf dem Oberschenkel Christi vorkommt.

Noch ein paar Worte über die Ornamentik. Sie erscheint in diesem Werk viel leichter und eleganter, als in den früheren, der Künstler muß offenbar neuere und bessere Vorlagen besessen haben. So zumal für die beiden Pilasterfüllungen und den Saum des Marieenmantels mit der stark betonten Mittelachse, freilich ist die linke Pilasterfüllung etwas erfindungsärmer als die andere. Den aneinander gebundenen S-Spiralen am Mantelsaum der Magdalena sind wir schon in Oppenheim begegnet.

Wir finden also in diesem Werk immer noch den alten Stil, aber in völliger Umwandlung begriffen, doch dürfen

wir es ohne Bedenken unserer Mainzer Schule zuweisen. Gerade wegen des Unruhigen und Unregelmäßigen in der Gewandung möchten wir die Entstehung erst in den Anfang der 20er Jahre verlegen.

Madonna in Oberwesel.

Der Hatstein-Pieta verwandt in der unruhigen Behandlungsweise erscheint eine kleine Madonna[1]) in der Stiftskirche zu Oberwesel, eine Stiftung Valentin Schonangels aus dem Jahre 1524. (Kugler, und nach ihm Lotz und Lübke, liest fälschlich 1523). Das Material ist Tuff.

Die Inschriftplatte ist diesmal nicht mit Ranken, sondern mit Schnüren am Sockel befestigt, man erfand immer neue Befestigungsarten. Die Form der Kapitelle ist uns nun schon oft begegnet. Als oberer Abschluß spannt sich wieder ein Bogen mit Muschelnische zwischen zwei Postamente. Von dem zweiten der krönenden Engel sind nur noch Reste des Füßchens und der Hände erhalten, was sich oben auf dem Bogen befand, ließ sich leider nicht feststellen.

Die Strahlenglorie zeigt dieselbe Form wie in Cronberg und Eberbach, mit abwechselnd geraden und geflammten Strahlen, nur sind von außen auch noch solche in die Zwischenräume gelegt, wodurch die Bewegung vermehrt wird.

Und welche prickelnde Unruhe überhaupt in dem ganzen Werk! Der Kopf ist noch am flächenhaftesten, ja die Stirn fast zu hoheitsvoll gearbeitet, und doch liegt in dem Gesicht nicht gerade ein sehr geistvoller Ausdruck. Selbst das beabsichtigte Lächeln hat etwas Blödes behalten.

Besser ist die Art, wie die Mutter das Kind an sich drückt, so daß seine Beinchen übereinander gelegt werden. Es beugt sich vor — vermutlich hat es mit dem fehlenden rechten Ärmchen den Stifter gesegnet — und muß darum

[1]) Kugler, Handbuch, S. 807; Ders., Kleine Schriften, II, S. 276. Lotz, Kunst-Topographie, I, S. 482. Lübke, Geschichte der Plastik, II, S. 744; Ders., Geschichte der Renaissance, I, S. 81. Börger, a. a. O., S. 52.

mit der linken Hand am Überfallen verhindert werden. Das ist wirklich recht natürlich beobachtet. Das Kinderkörperchen ist gut durchgebildet, bei der Madonna fallen die kurzen Hände auf, die übrigens fast überall in der Schule zu finden sind.

Und nun die Gewandbehandlung. Ruhige Flächen sind auch hier nicht mehr zu finden, man wollte denn das Schriftband dafür ansehen. Es ist aber so stark geschwungen, man weiß eigentlich nicht, warum, daß es doch die Unruhe noch eher verstärkt, sie ist eben zur Manier geworden. An die Stelle der Flächen mußte auch hier das parallele Gefältel treten, auf dem Unterarm der Maria, das sich in ihrem Rock fortsetzt und in der Schaube des Stifters. Etwas flächenhafter wirkt ja nach der Tradition das vortretende Knie, doch finden wir auch hier das In-die-Länge-ziehen, so daß Längsfalten entstehen, wie bei der Hatstein-Pieta. Die Wirkung ist hier nur deshalb flächenhafter, weil die „einschließenden und umrahmenden Funktionen der Falten" noch stärker betont sind, als dort, namentlich im Abschließen des Oberkörpers durch den gebogenen Arm, in dessen Begleitung durch den Mantel und in der Einrahmung des Spielbeins. So abgeschlossene Partieen müssen gegensätzlich zu anderen wirken. Und diese anderen bildet denn der Mantel in den Hängefalten und in seinem Überschlag rechts unten, wo die Falten und das Eindrücken ihrer Grate zur Manier gehäuft erscheinen.

Die Ornamentik, die immer noch die Vorliebe für herzförmige Bildungen hat, bringt zum erstenmal Medaillons in der Pilasterfüllung. Die intermittierende Ranke des Bogens haben wir schon am Mantelsaum der Magdalena auf der Hatstein-Pieta getroffen.

Kugler[1]) hielt auch das Eltz-Epitaph in Boppard für eine Arbeit desselben Meisters oder seines Lehrers. Inzwischen ist Loy Hering als sein Schöpfer nachgewiesen worden.[2]) Daß mit diesem unser Meister nichts zu tun hat, braucht nach dem Gesagten nicht noch bewiesen zu werden.

[1]) Kleine Schriften, II, S. 276.

[2]) Mader, Loy Hering, München 1905.

Die Plastik im Dom zu Halle a. S.

Ein Meister unserer Mainzer Schule ist es offenbar auch gewesen, der den plastischen Schmuck des Domes (besser der Stiftskirche) in Halle a. S. geliefert hat.[1]) Es lag ja nahe, daß sich Kardinal Albrecht dazu einen Künstler aus Mainz kommen ließ, doch haben ihn merkwürdigerweise weder Schönermark[2]) noch Redlich[3]) dort gesucht. Ersterer denkt nur allgemein an Süddeutschland, also wohl eher an Augsburg, und läßt ihn Spanien (Toledo) oder Italien gesehen haben, Redlich sucht ihn gar in einem der Magdeburger Baumeister und nimmt nur die Kenntnis der großen Süddeutschen Handelsstädte an.[4])

Es handelt sich um zwei Portale, zwei Weihetafeln, eine Folge von Christus und 13 Aposteln (für Judas sind Paulus und Matthias eingetreten), wozu noch die drei Titelheiligen der Kirche: Maria Magdalena, Mauritius und Erasmus treten, und endlich die reiche Kanzel. Einzelne dieser Stücke tragen Jahreszahlen: die Weihetafeln 1523, einige Figuren 1525, die Kanzel 1526, wohl die Zeit der Vollendung. Nicht vor dem Herbst 1519 wurde die Kirche erst zur Stiftskirche bestimmt, der Auszug der Dominikanermönche erfolgte im Juni 1520. In diesem Jahre kann also frühstens die Arbeit begonnen sein, in höchstens sechs Jahren waren all diese herrlichen Werke vollendet.[5]) Das wird uns zwingen, zum mindesten eine Unterstützung des Meisters durch Gesellen anzunehmen.

Das Material der Figuren und Weihetafeln ist jener rheinische Tuff, den wir in unserer Werkstatt fast immer verwendet fanden, ein Umstand, der ebenfalls die Aufmerksamkeit schon nach dem Rheine hätte lenken müssen. Die Kanzel ist dagegen aus einem feinen, weißen Kalkstein,

[1]) Lotz, Topographie, I, S. 275 f. Lübke, Geschichte der Renaissance, I, S. 174; II, S. 356 f. Albertz, Der Dom u. die Domgemeinde zu Halle a. S., S. 25–52. Dehio, Handbuch, I, S. 129 f.

[2]) Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Halle, S. 253.

[3]) Kardinal Albrecht von Brandenburg, S. 136.

[4]) A. a. O., S. 238.

[5]) Redlich, S. 137.

die Portale aus Sandstein gefertigt. Von der Technik ist noch zu bemerken, daß vom Anstücken ausgiebiger Gebrauch gemacht wurde. Die Stücke sind zumeist mit Eisenstiften angesetzt, die Fugen mit einem pechartigen Kitt ausgefüllt. Diese Manier war auch in Mainz, besonders bei den Kreuzigungsgruppen, sehr beliebt, hier wie dort liegt darin aber auch ein Grund für den teilweise fruchtbaren Erhaltungszustand der Werke.

Da die einzelnen Stücke schon von Schönermark, Albertz und Redlich ziemlich eingehend beschrieben und gedeutet sind, begnügen wir uns hier damit, nur unseren Zuweis zur Mainzer Schule zu begründen.

Man vergleiche einmal den Baldachin über irgend einer der Figuren mit dem über der Thomasgruppe im Mainzer Dom. Sind da noch nennenswerte Unterschiede vorhanden? Fast genau stimmen sie überein, die Rundbogen mit Muschelnische an der Wand, davor freischwebend das Gebilde von verschlungenen Kielbogen und Ästen, die Gehäuse aus drei strebepfeilerartigen Stützen, die noch einmal einen Baldachin tragen und mit drei zu einer Kreuzblume zusammenlaufenden Spitzen endigen. Bis auf Einzelheiten erstreckt sich die Gleichheit, wie die Zierglieder der lombardischen Konsolen unter den Figürchen, die kleinen Gesimse an den Gehäusstützen, den zu Voluten sich aufrollenden Krabbenstilen.

Wir haben ja leider in Mainz kein Werk aus dieser relativ späten Zeit, das wir direkt mit den Statuen vergleichen könnten. Wir sahen aber, wie auch dort seit der Thomasgruppe die Entwickelung nach dem stark bewegten, malerischen Anblick hindrängte. Namentlich in der Hatstein-Pieta fanden wir dies Element ausgebildet. Hier müssen wir es auch ganz besonders beklagen, daß uns nicht mehr von dem Denkmal des Johannes Specht im Mainzer Domkreuzgang erhalten geblieben ist, denn dies Werk scheint noch die größte Verwandtschaft mit den Halleschen besessen zu haben. Einmal in den Ziergliedern, die dies Werk ja auch mit anderen Mainzern teilt, wir wollen sie daher weiter unten im Zusammenhang besprechen, sodann

aber auch in der Stellung der beiden Putten. Dies etwas verzwickte Stehen mit verdrehten Beinen oder einem höher stehenden Fuß und dem Vorschieben einer möglichst breit und deutlich unter dem Gewand hervortretenden Schulter können wir bei fast allen der Halleschen Figuren beobachten. Weiter sind es dann auch Einzelheiten in der Gewandung, wie die Fransen auf dem Oberärmel, die sich am Philippus wiederholen. Indes, auch abgesehen von solchen direkten Beziehungen, vermögen wir trotz aller Überhäufung und Übertreibung unsern mittelrheinischen Stil doch noch in der Gewandung zu erkennen. Von den einzelnen Eindrücken brauchen wir gar nicht zu sprechen, sie fallen zu sehr ins Auge, bei den einfacheren Figuren entstehen aber auch kompliziertere Bildungen, die denen auf dem Gemmingen-Denkmal selbst noch durchaus gleich sind, wie etwa die Rosette vorn an Christus denen am Knie des Gemmingen. Oder man halte einmal den furchtbar verstümmelten und halb von der oberen Orgeltribüne verdeckten Erasmus neben den Lutern und vergleiche die Hängemotive am Leib mit der starken von der rechten Schulter ausgehenden Falte. Ferner finden sich an bekannten Motiven die Fältchen in den stärkeren Kämmen mit den dazwischen liegenden Stegen, dann, beliebt, eine feine Wellung des Brustsaumes. Die Säume sonst geraten in eine übertriebene Bewegung, merkwürdig ist die Gestalt, die dadurch jene bekannten ohrmuschelartigen Umschläge bekommen. Flüssiges Blei, in Wasser gegossen, nimmt solche unregelmäßigen Formen an. Weiter verfolge man die Art, wie sich das Spielbein durch die Gewandung durchdrückt mit den feinen Fältchen am Knie und Oberschenkel, überall wird man an schon Gesehenes erinnert. Dazu tritt dann noch die Vorliebe für Ornament- und Inschriftsäume, ihre, wie überhaupt jeglichen Details feine, saubere Ausführung. Das beste Beispiel, auch in der Charakterisierung des Stofflichen, bietet dafür die Magdalena.

Die größte Bedeutung dieser Figuren beruht aber in ihren Köpfen. Wo haben wir in der deutschen Plastik, selbst der folgenden Jahrhunderte, eine gleich große Folge

von so bedeutenden Porträtköpfen? Hier kann man kaum noch von Idealschöpfungen sprechen, hier muß der Künstler seine Studien an Modellen gemacht haben. Welcher Reichtum an Motiven schon in Drehung und Haltung. Kaum an zweien von ihnen kann man Familienzüge finden, es sei denn die starke Wölbung des Augapfels in der Richtung von innen nach außen, die Einschnitte an der Nasenwurzel und die Vorliebe für das Sichtbarwerden der Zähne im halbgeöffneten Mund, Eigentümlichkeiten, die sie mit vielen der Mainzer Werke teilen. Es ist dagegen ganz erstaunlich, welche Mannigfaltigkeit im Typus und Bau der Köpfe, in Haar- und Barttracht, Schnitt der Augenhöhlen und des Mundes erreicht ist. Dieser Meister verstand Charaktere abzulesen und nachzubilden, wie nur wenige.

Die Ornamentik bietet eigentlich nicht viel Motive, die uns nicht schon bekannt wären. Da sind die Schlitzfriese, Kugelstreifen, die gezackten Blättchen, mit Vorliebe in Herzform zusammengestellt, die aneinander gereihten Scheiben, die kleinen Putten, Löwenköpfe, die Voluten, meist auch geschlitzt usw., aber durch immer dazwischen gelegte Plättchen und kleine Änderungen, oft nur in den Abmessungen, wurde ein ungeahnter Reichtum erzielt. Die vollständige Einheitlichkeit nun gerade in der Dekoration an allen diesen Werken zwingt uns aber auch, alle auf den Entwurf eines einzigen Meisters zurückzuführen. Daß er sie alle selbst gearbeitet hat, ist nicht anzunehmen, das Figürliche vielleicht, die Portale dagegen konnte auch ein Geselle nach seinen Zeichnungen ausführen, weshalb denn auch gewisse Unregelmäßigkeiten an diesen Stücken nicht zu verkennen sind. Vielleicht erklärt diese Beobachtung den Umstand, daß für die Portale anderes Material, der Sandstein, gewählt wurde. Ebenso verhält es sich wohl mit der Kanzel, doch scheint der Meister hier einige Partien, wie die sich balgenden Putten, wenigstens überarbeitet zu haben.

Die Kirche besitzt an diesen Skulpturen einen Schmuck, dem gegenüber sich nur ganz wenige andere rühmen können, einen gleichwertigen zu haben, und es ist zu verwundern

daß die Kunstgeschichte von dieser Tatsache nicht schon längst die gebührende Kenntnis genommen hat. Es wäre zu wünschen, daß darüber noch eine erschöpfende Monographie geschrieben würde; für uns kam es ja nur darauf an, die Herkunft des Meisters aus Mainz zu bestimmen.

Grabmal der Katherina von Bach in Oppenheim.

Dies Denkmal verrät selbst heute noch eine ganz ausgezeichnete Arbeit, um so mehr ist der furchtbar zerstörte Zustand zu beklagen. Wie stark es noch mit der Mainzer Schule zusammenhängt, lehrt schon der erste Blick auf den Aufbau: Die Inschrift, von Wappen flankiert, hier mit Riemen befestigt. Pilaster mit außerordentlich fein ausgeführten Ornamenten und den bekannten Kompositkapitellen. Darüber kämpferartige Zwischenstücke mit Schlitzfries, die einen gekehlten Rundbogen tragen, ebenfalls mit Schlitzen und Palmetten geziert. Dem Gesims unten ist nach der Oppenheimer Tradition immer noch eine Konsole vorgekröpft.

Im Kopf läßt sich nur noch die flächenhafte Behandlung erkennen, das Individuelle, was er gewiß auch gehabt hat, ist vernichtet. Der Mantel zeigt bis zu den Armen wieder das feine Gefältel, darunter aber dann das stärkste Leben mit massenhaften Faltenaugen und Eindrücken. Unter den Armen zu beiden Seiten Hängefalten, von den Händen hing ein Rosenkranz herab, und darunter konnte man jedenfalls eine schön bewegte Saumlinie bewundern. In der Mitte scheint der untere Mantelsaum jenes ohrmuschelartige Motiv gebildet zu haben. Auf dem Oberschenkel lassen sich noch die kleinen Zickzackfalten erkennen und dann auch einige Längsfalten, durch das Straffziehen des Stoffes entstanden. Unter dem Mantel kommen die senkrechten Falten des Kleides hervor, sich über beiden Füßen mit den bekannten Einschlägen und Augenbildungen stauend und dazwischen über den Sockel hinabplätschernd. Also immer noch die alten Motive, nur mit einer gewissen manieristischen Über-

treibung, aber doch verhältnismäßigen Klarheit, die dem Werk eine hohe Stelle innerhalb der Schule sichert. Es wird 1525/26 entstanden sein.

Grabmal des Friedrich v. Stockheim († 1528) und seiner Gemahlin Irmel v. Carben († 1529) in Geisenheim.[1])

Nur noch in wenigen Zügen erinnert dies Werk an die Oppenheimer Doppelgrabmäler, namentlich in Stellung und Haltung, auch noch etwas in der Gewandanordnung. Der Stil beginnt wieder ruhiger zu werden, das feine parallele Gefältel ist über die ganze rechte Seite fast streng senkrecht hinabgeführt, dazu eine bewegte Saumlinie, die Oberschenkelfläche und Hängefalten unter dem rechten Arm in Gegensatz gebracht. Im Einzelnen hat sich aber viel geändert, die Eindrücke sind fast ganz verschwunden, es kommen überhaupt kaum noch eigentliche Augen vor, eckig und mit scharfen Graten stoßen die Falten aufeinander.

Auch im Ornament bereiten sich schon Umwandlungen vor, namentlich in den Ranken oben zeigt sich das: Die Blätter bekommen schon das Fleischig-Lappige, das sich in der deutchen Renaissance vielleicht gerade als Reaktion gegen die feinen, italienischen Formen der Frühzeit ausbildet. Die Köpfe, namentlich der des Ritters, gehören immer noch zum Besten, was die Zeit geschaffen hat.

Fast dreißig Jahre hindurch konnten wir unsere Werkstatt verfolgen. Zwar finden sich auch aus den nächsten Jahren noch einzelne hervorragende Werke, aber sie lassen sich nicht mehr mit unserer Schule in Zusammenhang bringen; es scheint eine überlegene Persönlichkeit gefehlt zu haben, welche die zersplitterten Kräfte wieder zu einer Werkstatt zusammenfassen und ihnen ihren eigenen, persönlichen Stempel hätte aufdrücken können. Viel Gutes

[1]) Lotz und Schneider, S. 188 („nicht ausgezeichnet"). Luthmer S. 76 mit Abb. („hohes, künstlerisches Vermögen bekundend").

aus der Zeit der Blüte ist uns noch erhalten geblieben, mehr wird in den stürmischen Zeiten, denen Mainz und Umgebung ausgesetzt war, zugrunde gegangen sein. Dennoch wird es vielleicht gelingen, unsere Liste um das eine oder andere Werk, hoffentlich auch durch urkundliche Nachrichten über die dahinter stehenden Künstler, zu bereichern. Wer die Unvollständigkeit und Ungleichmäßigkeit der Inventare der betreffenden Gegenden kennt, der weiß auch, wie schwer es hält, das Material zu einem bestimmten Zweck zum erstenmal auch nur mit annähernder Vollständigkeit zusammenzustellen.

Zweiter Abschnitt.

Die Kreuzigungsgruppen.

Der Reihe der bisher betrachteten vornehmen Grabdenkmäler parallel geht eine Reihe anderer, mehr volkstümlicher Werke, sogenannter „Kalvarienberge“ oder Kreuzigungsgruppen, die mehr auf eine allgemeine Wirkung im ganzen berechnet sind, daher meist etwas gröber und summarischer ausgeführt.

Die Kreuzigungsgruppe in Eltville.

Die Reihe der Kreuzigungsgruppen setzt ein etwa auf der Stilstufe des Henneberg-Denkmals mit einer dreifigurigen Komposition in einer Friedhofskapelle bei der Pfarrkirche in Eltville. Dieser Ort stand in sehr enger Beziehung zu Mainz, indem die Erzbischöfe dort eine Hofburg besaßen. Das Werk[1]) ist leider mit einer dicken, bronzenen Ölfarbenschicht bedeckt, so daß man seiner Schönheit vor dem Original kaum gewahr wird. Aus jenem Grunde ist es auch schwer, das Material festzustellen, doch schien es ebenfalls Tuff zu sein.

[1]) Lotz und Schneider, S. 97. Bei Lüthmer nicht erwähnt!

Der Kruzifixus zeigt eine überraschende Ähnlichkeit mit dem des Gemmingen-Denkmals, er ist nur noch etwas herber gegeben als dort. Der Kopf ist nicht so stark geneigt, wie in Mainz, und wird von einer reicheren Haarfülle umgeben. Das macht ihn schwer, lastend. Die Augenpartie ist tiefer eingesunken, der Mund weiter geöffnet, wieder sind die Zähne einzeln deutlich sichtbar. Im übrigen ist der Kopf fast genau so wie der des Gemmingen-Kruzifixes behandelt.

Im Körper finden wir zwar nicht die übergroße Schlankheit der Proportionen wie dort, sonst geht die Übereinstimmung aber bis in die kleinsten Einzelheiten. Die gleiche Krümmung der Finger, dieselben Muskeln sind angedeutet, dieselben Umrißlinien, Brustwunde, Fältchen, besonders in der Kniepartie, die scharfen Schienbeine und fein ausgearbeiteten Zehen mit den starken Gelenkknoten.

Das Lendentuch scheint auf den ersten Blick freilich ganz anders zu sein. Vergleicht man aber die einzelnen Faltenmotive, so wird man beide Male fast genau dieselben benützt finden, sie haben nur bei diesem auf allgemeinere Wirkung berechneten Werke nicht eine so feine Durcharbeitung erfahren. Die Augen sind meist in der doppelten Form gegeben, doch zeigen sich auch einzelne dreifache. Sogar die Neigung zu Wellen- und Zickzacklinien macht sich bereits bemerkbar. Nur die Enden flattern nicht so weit aus, gleichen erst einem ausgerungenen Tuch, und die Zipfel sind dann in die Fläche gedreht. Die feine Riefelung des Randes fehlt nicht, und dazu tritt noch der ornamentale Inschriftsaum.

Das Ausbreiten und Aneinanderreihen von Gewandmotiven in einer Fläche macht sich nun noch deutlicher bei den beiden unteren Figuren geltend. Wir erinnern uns, daß dies auch das Kompositionsschema Riemenschneiders ist. Und die Gewandung der Maria zeigt denn in der Tat die größte Ähnlichkeit mit dem Würzburger Stil. Doch wir brauchen gar nicht bis Würzburg zu gehen, wir haben ja schon in Mainz ein Werk gesehen, das unter Riemenschneiders Einfluß stand, das Henneberg-Denkmal, und da

sind wir denn wohl in derselben Werkstatt. Hier wie dort der Gegensatz zwischen glatten Flächen und trennenden, wie aufgesetzt erscheinenden Faltengraten. Doch gehen wir lieber gleich ins Einzelne, fast jedes Motiv läßt sich mit einem Vorbild belegen. Die merkwürdigen drei Fältchen auf der Brust der Maria finden sich schon auf dem Nebenfigürchen des heiligen Martin, die S-förmige Linie des Schleiertuchs tritt wiederholt an den Sudarien auf. Den Hängefalten auf der rechten Seite der Maria entsprechen solche links am Henneberg. Das Motiv vorn gleicht im Gegensinn fast genau dem am Jakobus.[1]) Die Faltenaugen in der Doppelform sind ganz gleich gebildet, ebenso die Grate mit den beiden Eindrücken von rechts und links, mit denen sich die Kämme in den Flächen verlieren. Der Johannes hält den rechten Arm gerade so, wie der Jakobus den linken, ihre Stellung ist dieselbe, bei beiden haben wir am Rock die starken Steilfalten — vielleicht noch eine Erinnerung an die Breydenbach-Gruppe, ebenso der sich nach dem Knie zu verjüngende Oberschenkel — daneben die breite gekehlte Fläche, unten den verzierten Saum. Die Verwandtschaft der beiden Werke ist eine so große, daß man wohl an denselben Meister wird glauben dürfen. Die Tatsache jedenfalls, daß wir hier noch ein Werk im Stile des Henneberg haben, spricht einerseits dafür, daß wir im Henneberg eben nicht eine Arbeit Riemenschneiders, sondern eines, wenn auch von ihm herkommenden, doch in Mainz ansässigen Künstlers sehen müssen, und sodann, wegen der Ähnlichkeit der Kruzifixe, für die Möglichkeit, daß auch das Gemmingen-Denkmal, wenn nicht denselben Meister nur auf einer entwickelteren Stufe, so zum mindesten einen ihm sehr nahe stehenden Schüler zum Verfertiger hatte.

[1]) Vgl. den Mantel des Johannes unter den Aposteln des Creglinger Altares. Es ist leider im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, genauer auf das Abhängigkeitsverhältnis des Mainzer Stiles von dem Riemenschneiders einzugehen. Es mag aber bei Gelegenheit dieses Beispieles angedeutet werden, daß es der Stil der Werke Riemenschneiders von etwa 1495—1500 ist, der, nach Mainz übertragen, mit dem dortigen verschmilzt und sich dann selbständig weiterbildet.

Wir sehen, der Kreis schließt sich immer fester. Die Entstehung dieser Gruppe werden wir ungefähr gleichzeitig mit dem Henneberg etwa in das Jahr 1505 setzen dürfen.

Die Kreuzigungsgruppe in Hattenheim.

Mußten wir im letzten Werke noch unbedingt den Einfluß Riemenschneiders anerkennen, so tritt in der Hattenheimer Gruppe das Streben nach selbständiger Verarbeitung der fränkischen Einflüsse, nach Schaffung eines eigenen, persönlichen Stils ebenso deutlich in die Erscheinung, wie am Liebenstein-Denkmal, das ja im Mainzer Dom zeitlich auf das des Henneberg folgte.

Es handelt sich hier schon um eine Gruppe von vier Figuren, ob vielleicht ursprünglich mehr da waren, läßt sich kaum noch feststellen, da die erste Anlage verändert ist. So hat man sich auch Maria und besonders Johannes mehr nach vorn gedreht zu denken. Der Unterbau, außer den Seitenteilen, mit der Nische für eine Totenleuchte, scheint aber noch alt zu sein. Hier, wie auch bei allen folgenden Gruppen, finden wir zum Unterbau und den unteren Teilen des Kreuzes Sandstein, zu den Figuren und dem oberen Teil des Kreuzes den bekannten Tuff verwendet. Das ist wieder eine Parallelerscheinung zu der Wahrnehmung, die wir bei den meisten Grabdenkmälern machten, daß der Rahmen in Sandstein, die Figuren in Tuff ausgeführt seien. Der obere Teil des Kreuzes wird dann noch, wie auch in Eltville, durch eiserne Stangen gesichert. Auf dem Hintergrund war in Malerei Jerusalem dargestellt mit vielen Häusern und Kuppeln, doch sind davon nur noch schwache Spuren zu erkennen. Charakteristisch für diese Malerei sind die vielen schwarzen Fensteröffnungen. Unter dem Kreuz befindet sich noch eine besondere Sockelplatte, so daß der Kruzifixus höher über die anderen Figuren hinaus gehoben ist, als in Eltville.

Der Christuskörper scheint auf unserer Abbildung bedeutend gedrungener zu sein, als der letzte. Das liegt einmal an der mehr von der Seite genommenen Ansicht,

sodann auch an der starken Übertünchung hier und dem bronzefarbenen Anstrich dort, der bekanntlich den Gegenstand immer schlanker erscheinen läßt. In Wahrheit ist also der Unterschied nicht so groß. Die Behandlung des Nackten ist fast identisch mit der in Eltville und am Gemmingen-Denkmal. Am Kopf scheint die Dornenkrone der Ergänzung verdächtig, sie ist gar zu wulstig, und dann können wir auch die Windung der Reiser von links oben nach rechts unten an den Arbeiten unserer Werkstatt sonst nirgends beobachten. Die Locken der rechten Seite sind abgebrochen, da fällt es denn gleich auf, von welcher Bedeutung für den ganzen Eindruck der durch das Haar geworfene Schattenkranz sonst ist. Eine stärkere Abweichung zeigt nur das Lendentuch: Das oben überhängende Ende ist nach links anstatt nach rechts gelegt, und der links ausflatternde Zipfel ist hinter dem Oberschenkel durchgeführt. In den Faltenmotiven bemerken wir einen anderen Geist, als noch in Eltville. Der Stoff scheint dünner geworden und stärker angezogen zu sein, da können sich nicht so viele Querstege bilden, nur in den ausflatternden Zipfeln, da ist das Leben dafür desto reicher geworden. Etwas merkwürdig Krauses haben die Faltenlinien mit einem Male bekommen, doch das beobachten wir besser an den unteren Figuren.

Bei der Maria finden wir immer noch beiderseits, aber auch in der Mitte, drei dominierende Hängefalten. Die kleinen Striche sind verschwunden und haben wieder durchgehenden, langen Linien Platz gemacht. Fast rund gehen sie durch, nur überall mit den bekannten Eindrücken versehen. Die auslaufenden Grate sind zu kleinen Schwänzchen geworden, oder aber es ist auf die Manier zurückgegriffen, wie sie noch am Denkmal des Diether von Isenburg († 1482) im Mainzer Dom herrschte, und sie bilden dreieckige, nach der Spitze zu sich verflachende Ebenen, nur daß auch hier die Tupfen hinzutreten. Daneben findet sich am unteren Mantelsaum wieder der umgewehte, ohrmuschelähnliche, fränkische Zipfel, ebenso über dem vortretenden Fuß. Aber sonst ein völliges Anpassen des fränkischen an den früheren

Mainzer Stil. Die kleinen Brüste, wie sie in Eltville noch erscheinen, sind verschwunden, die Schultern haben an Breite gewonnen, die Ellbogen bezeichnen deutlich die größte Ausdehnung in horizontaler Richtung, das Knie drückt sich natürlicher durch. Die Mittelpartie wird oben durch die Unterarme und unten vom Mantelsaum begrenzt, darunter laufen Röhrenfalten fast senkrecht hinab, wie bei einer Alba — und da fällt uns ein, daß wir das alles fast genau so schon gesehen haben: am Denkmal des Liebenstein. Selbst das breite Rankenornament ist genau dasselbe. Die dort schon vorgebildete Art, wie die Faltengrate aus der Fläche herauskommen, kann man besser noch als bei der Maria bei der wundervoll komponierten Figur der in reichster Modetracht erscheinenden Magdalena und am Johannes beobachten. Bei diesem, der mit dickem Stoff bekleidet ist, fällt denn auch das Eindrücken der Grate am stärksten auf, und oft bilden sich hier schon die dreifachen Augen. Die Extremitäten scheinen recht deutlich durch die Gewandung hindurch, namentlich an den Armen legt sich der Stoff eng an und steht dann noch ein Stück ab, so daß sie von Falten begleitet werden können. Auf dem Unterarm zeigen sich wieder die charakteristischen geschlängelten Linien. Vorn hängt der Mantel auch hier in einem langen, schmalen Zipfel herab, es scheint das damals für Johannes typisch gewesen zu sein, gegenüber dem Eltviller ist das Gefält in diesem Zipfel nur einfacher geworden, die Flächen nehmen einen größeren Raum ein.

Also hier wie beim Liebenstein-Denkmal ein allmähliches Sich-los-machen vom fränkischen und der Versuch, sich einen neuen, eigenen, einfachen Stil zu bilden. Man wird darum die Entstehung dieser Gruppe auch gleichzeitig mit dem Liebenstein-Denkmal annehmen dürfen. Doch haben wir hier einen Grund, sie erst einige Jahre nach dem Tode des Liebenstein (am 15. September 1508) anzusetzen, jedenfalls nicht vor 1510. Es finden sich nämlich noch Mittelglieder zwischen den beiden bisher betrachteten Gruppen, deren eine, auf das Jahr 1509 datiert, dem Stile nach sicher früher entstanden sein muß, als die Hattenheimer.

Wir haben diese nur vorher behandelt, um die Parallele mit den Mainzer Werken nicht zu stören, und weil jene Mittelstufe wieder eng mit dem zeitlich auf die Hattenheimer Gruppe folgenden Werke zusammenhängt.

Ob die Hattenheimer Gruppe von dem Meister des Liebenstein-Denkmals selbst gearbeitet ist, läßt sich der starken Übertünchung halber nicht ganz sicher sagen, sie macht so einen etwas handwerksmäßigeren Eindruck; in derselben Werkstatt müssen jedenfalls beide Arbeiten entstanden sein.

Die Kreuzigungsgruppen am Dom und auf dem ehemaligen St. Peterskirchhof zu Frankfurt a. M., bei der Pfarrkirche zu Wimpfen a. B. und bei der St. Ignaz-Kirche zu Mainz.

Diese Gruppen stehen untereinander in so engen Beziehungen, daß sie, wenigstens immer mehrere, schon wiederholt [1]) in Zusammenhang miteinander gebracht worden sind, und daß man sie wohl auch mit aller Bestimmtheit einer Werkstatt zuschreiben darf.

Das frühste Werk unter ihnen scheint

die Gruppe auf dem Domkirchhof in Frankfurt a. M.[2])

zu sein, laut Inschrift im Jahre 1509 von Jacobus Heller[3]) und seiner Gemahlin Katherina von Molheim gestiftet. Im

[1]) Cornill, Neujahrsblatt 1871 mit Abbildungen der Domgruppe. Wagner, Die Kreuzigungsgruppen usw. 1886 mit Abbildungen aller außer der Petersgruppe. Wolff und Jung, Die Baudenkmäler in Frankfurt a. M., II, S. 366–390 mit Abbildungen beider Frankfurter Gruppen.

[2]) Außer den eben genannten: Lersner, Chronik der Stadt Frankfurt a. M. 1706. Battonn, Örtliche Beschreibung, III, S. 247. Kugler, Handbuch, S. 807. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., S. 480. Lotz, Topographie, I, S. 212. Lübke, Geschichte der Plastik, II, S. 744. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 213. Wolff, Kaiserdom, S. 109. Thieme und Becker, Künstlerlexikon, II, S. 326.

[3]) Demselben, dessen Name durch Dürers Altar berühmt worden ist. Zur Genealogie vgl. Wagner, die Kreuzigungsgruppen usw., S. 104, der auf Cornill, Neujahrsblatt 1871 zurückgeht.

April wurde schon der Unterbau errichtet, wie wir aus den Rechnungen der Domfabrik im Stadtarchiv zu Frankfurt sehen. Die Domfabrik[1]) lieferte nämlich die Deckplatten und ließ sie am 28. April an Ort und Stelle fahren, doch wohl, um sie zu versetzen. Dieser frühe Termin ist für die Ansetzung der Petersgruppe wichtig. Am 17. August wurde die Gruppe schon geweiht, vom Mainzer Weihbischof Thomas Ruscher, da sie einen großen Splitter vom Kreuz Christi barg.

Die Figuren und die oberen Teile der Kreuze sind aus dem Eifel-Tuff, die unteren Teile der Kreuze und der Unterbau aus Sandstein geschnitten, ein Moment, das in Verbindung mit anderen für Mainz als Entstehungsort spricht, wenn es auch allein noch nicht zwingend wäre. Die unteren Figuren sind mit Dübeln im Unterbau eingelassen, die Kreuze auch hier durch Eisenstangen gesichert. Vorspringende Teile, namentlich die Hände, waren meist besonders gearbeitet und mit Stiften angesetzt. Der Stil repräsentiert, wie schon bemerkt, die Stufe kurz vor dem Liebenstein-Denkmal und der Hattenheimer Gruppe. Die Analyse der einzelnen Figuren wird uns am besten das Gemeinsame und Verschiedene erkennen lassen. Doch ist dabei zu berücksichtigen, daß die Gruppe im Sommer 1885 ziemlich durchgreifend restauriert worden ist. Die Abbildung, nach einer Photographie hergestellt, im Neujahrsblatt usw. von 1871 gibt uns aber noch den Zustand vor der Restaurierung.[2])

[1]) Rechnungen der Domfabrik im Stadtarchiv zu Frankfurt a. M., Einnahmen unter 1509 April 27: „Item 8 gulden dedit her Jacob Heller for etliche Miltenberger quadersteyn, die ime der wergmeister verkauft hat; sint komen zum berge Calvarie, so genanter her Jacob Heller uffrichten lassen hait.“ — Desgl. Ausgaben 1509 April 28: „Item 6 s. fur 3 groiss breit steyn zu furen; sint komen zu dem berge Kalvarie, den Jacob Heller, scheffen zu Franckenfurt, machen lassen hait, als er etlich steyn umb den bawe kauft hat, und inne der inne name geschreben stehen und dar inne gerechnet sin.“ (Nach Wolff u. Jung S. 372).

[2]) Ergänzt sind, außer Kleinigkeiten und Ausbesserungen, am Christus: die Finger der linken Hand und der ausgestreckte Zeigefinger der rechten, er war wohl, wie bei allen anderen Gruppen, gegen den

Christus ist schon durch ein höheres Kreuz vor den Schächern ausgezeichnet, aber auch seine Figur ist um etwa 30 cm höher, als die andern. Die Anatomie, wenn auch nicht so fein durchgeführt, wie beim Gemmingen-Denkmal, ist doch auch hier gut. Ein genauer Vergleich Muskel für Muskel und Linie für Linie ergibt unzweifelhaft die Zusammengehörigkeit mit den Kruzifixen des Gemmingen-Denkmals und der beiden bisher betrachteten Gruppen. Gewiß zeigen sich kleine Verschiedenheiten, es wäre aber auch auffällig, wenn ein Meister von solchem Range in einem Zeitraum von zehn Jahren immer ein und dasselbe Modell sklavisch genau wieder nachgebildet hätte. Auch die Frankfurter Figur erscheint noch nicht so schlank, wie die Mainzer. Die Zeichen des Verfalls sind an ihr nicht so stark herausgearbeitet, die Behandlung ist etwas allgemeiner, geht nicht auf so viele Details ein. Am Gemmingen-Denkmal suchte der Künstler auf alle Weise den Stil zu bereichern, die Linien interessanter zu machen.

Das Lendentuch — den Zipfel oben in der Mitte hat der Restaurator zu ergänzen vergessen, seine Ansatzstelle ist noch zu erkennen — zeigt eine weitgehende Ähnlichkeit mit dem des Eltviller Kruzifixes, es ist nur schon etwas feingliedriger geworden, als dort. Von den beiden Zipfeln links ist der vordere spitz, der andere rund geweht, dort war es umgekehrt, und rechts geht der Zipfel hier, bei der freistehenden Gruppe, mehr in die Tiefe. Die Faltenmotive sind aber wieder genau dieselben, ich brauche sie nicht immer zu wiederholen, sie sind zu augenfällig.

Der Körper des reumütigen Schächers ist ähnlich behandelt, wie der Christi, doch macht sich hier noch eine

Daumen gekrümmt. Am reuigen Schächer: Die Zehen des linken Fußes. An Maria: Beide Hände; die linke ergriff vermutlich wie in Wimpfen das Schleiertuch. An Magdalena: Beide Vorderarme. An Longinus: Rechter Arm und linke Hand. An Johannes: Beide Hände. Am verstockten Schächer: Die linke Hand und beide Füße. Außerdem zeigten die unteren Figuren zahlreiche Risse und durchgehende Sprünge. Vgl. über diesen Zustand den Bericht der Untersuchungskommission in „Baudenkmäler in Frankfurt a. M.“, II, S. 381.

gewisse Unsicherheit oder Unbeholfenheit in der Behandlung des Nackten bemerkbar, man sieht, daß diese Aufgabe damals erst wieder begann, die Künstler zu beschäftigen. Die Drehung in der rechten Hüftgegend scheint noch nicht ganz richtig geglückt zu sein. Dagegen beachte man, wie fein der dünne Linnenstoff des Lendentuchs charakterisiert ist.

In starkem Kontrast zum reuigen steht der böse Schächer.[1]) Auch bei ihm sind Kopf und äußeres Knie zur Angabe der Bewegung benutzt, er wendet sich von Christus ab. Besonders auffallend ist die Tracht. Es ist die der Landsknechte um 1500, leicht erkennbar an den vielen Schlitzen, Puffen und Bändern. Hier ist es an der Zeit, auf die Vorliebe des Künstlers für solche Dinge hinzuweisen. Man beachte einmal, mit welcher Sorgfalt alle diese Stricke und Bänder, ihre Verschlingungen und Knoten beobachtet und wiedergegeben sind. Wir werden dieser Eigentümlichkeit immer wieder begegnen. Sehr charakteristisch ist das Stück Hemd behandelt, das zwischen Jacke und Hose sichtbar wird, mit den vielen kleinen Fältchen, Augen und gekräuselten Kämmen. Sogar auf den Oberschenkeln treten die Stege zwischen zwei Fältchen wieder auf.

Die unteren Figuren waren leider durch das ursprüngliche Dach nicht genügend gegen die Einflüsse der Witterung geschützt, sind daher ziemlich stark korrodiert, besonders gilt dies für die Köpfe der Maria und des Johannes. Sonst verraten aber beide deutlich ihre Entstehung zwischen der Eltviller und der Hattenheimer-Gruppe. Die Einfachheit im Gefält ist hier bis aufs höchste gestiegen. Man fühlt sich fast versucht, an Erfindungsarmut zu denken. Wir werden nachher sehen, wie sich diese Frage lösen läßt

Maria hält wie in Eltville das Kopftuch in S-förmiger Gestalt mit der linken Hand hoch, nur kommt es hier von der anderen Seite und bringt es so eine horizontale Linie in die Figur, die dort fehlte. Unter dem rechten Arm tritt

[1]) J. von Hefner, Trachten, 3. Abt., 120 u. S. 133. Lersner, Chronik, 1, 2, 100; 2, 2, 116.

ein ähnliches senkrechtes Fältchen auf, und der untere Mantelsaum, begleitet von der von der Hüfte ausgehenden langen Falte, zeigt noch fast genau dieselbe Linie wie dort. Sonst nähert sich die Gestalt aber schon mehr der Hattenheimer. So in den drei Hängefalten auf dem Leib und den kleinen Schwänzchen, mit denen diese sich in die darunter liegenden Flächen verlieren. Die Schulter hat mehr Breite, der Oberschenkel tritt deutlich hervor und bildet auf seiner Fläche ein Fältchen, dem wir von nun an immer begegnen werden. In dem Rock entstehen schon einzelne vertikale Röhrenfalten, freilich nicht so ausgeprägt, wie in Hattenheim. Vor allem fehlt die horizontale Begrenzung der Mittelpartie, die ganze Figur ist nicht so klar, wie dort.

Ähnlich verhält es sich mit dem Johannes, er steht dem Eltviller noch sehr nahe. Sogar der Kopf scheint ganz verwandt gewesen zu sein. Auch er hat den Mantel wie ein Fragezeichen über die rechte Schulter geworfen, darunter zeigen sich die starken Vertikalfalten des Rockes, daneben die Kehlfalte vor dem Unterschenkel des vortretenden Beines, und der andere Zipfel des Mantels gerät rechts unten ebenfalls in flatternde Bewegung. Nur die Ausfüllung des vorderen Mantelzipfels nähert sich in ihrer Einfachheit mehr dem Hattenheimer Werk, auch hier sind die kleinen Schwänzchen, und die Faltenrücken kommen aus der Fläche heraus. Aber die Eindrücke sind noch nicht so zahlreich vertreten.

Magdalena ist wieder die reichste Figur der ganzen Gruppe. Man sieht, es machte dem Künstler Freude, auf alle Einzelheiten der reichen Tracht einzugehen und sie möglichst deutlich zur Darstellung zu bringen. Wie fein ist z. B. das schleierartige Kopftuch gegeben mit seinen Verzierungen und Windungen, oder die langen, dünnen weichen Haarsträhnen, die hinter dem Schleier hinablaufen und Versteck spielen. Sehr bemerkenswert ist es, wie der hintere Mantelzipfel über das Knie hochgezogen ist. Es entstehen da Falten, die denen auf den Unterschenkeln der Kniefiguren der späteren Grabdenkmäler schon sehr nahe

kommen. Auch der Kopf mit den zurücktretenden äußeren Augenwinkeln und dem offenen Mund, in dem die Zähne sichtbar werden, hat schon etwas von denen der Gemmingen-Gruppe.

Longinus — der Name ist durch einen Spruch in seinem Mantelsaum gesichert — ist wohl richtig mit der Lanze ergänzt, daß aber der fehlende linke Arm wirklich so der Lanze parallel ausgestreckt war, wie die Ergänzung es zeigt, scheint nicht wahrscheinlich. Auch in seinem Mantelwurf entstehen längere Linien. Im Gegensatz zu diesen tritt kleines Gefältel am Arm und den Stiefeln auf, ein Gegensatz, dem wir an späteren Werken bereits begegnet sind. Bei dieser Figur ist auch schon starker Gebrauch gemacht vom Eindrücken der Kämme und vielfachen Faltenaugen.

Die jetzigen Heiligenscheine sind neueren Ursprungs, es scheinen aber, ebenso wie in Wimpfen, auch früher schon welche vorhanden gewesen zu sein. Über dem reuigen Schächer trug ein Engelchen, über dem verstockten ein Teufelchen die Seele des Verstorbenen empor, wie Reste mit Bestimmtheit ergeben haben.[1]) Ob Christus von blutauffangenden Engeln umschwebt war, läßt sich nicht mehr feststellen, auch wozu die Stifte unter den beiden Schächern gedient haben, ob vielleicht für Inschrifttafeln, muß wohl unbekannt bleiben. Die reichen Inschriftsäume gleichen denen der anderen Gruppen.[2]) Die ganze Gruppe war reich bemalt und die Ornamentsäume vergoldet, wovon sich noch Spuren gefunden haben, doch nicht soviel, daß man auch die Bemalung genau wieder herstellen könnte.

Es ist wohl nicht anzunehmen, daß ein Künstler ein so großes Werk ganz eigenhändig ohne Gesellenhülfe ausgeführt habe. Da dürfen wir Ungleichheiten in der Behandlung, auf die wir hinzuweisen Gelegenheit hatten, wohl zum Teil auf Gesellenhände schieben. Es macht den Eindruck, als ob der Meister Maria und vielleicht auch Johannes,

[1]) Cornill, Neujahrsblatt 1871, S. 42.
[2]) Vgl. über sie Cornill, S. 44—47.

die sich so oft wiederholten, fast ganz von Gehülfen hat ausführen lassen, während er die neu hinzukommenden Figuren wohl komponiert und auch zum größten Teil eigenhändig ausgeführt hat.

In den Köpfen dieser Gruppe entwickelt der Meister eine Kunst individualisierender Charakteristik, wie man sie vorher kaum auf deutschem Boden finden wird. Freilich verdankt er die erreichte Wirkung noch mehr äußerlichen Mitteln, der Haltung des Kopfes, der Barttracht, der Richtung des Blickes, aber er hat doch auch schon versucht, die Gesichtsteile im einzelnen zu unterscheiden. Beim reuigen Schächer ist mehr Wert auf den oberen Teil des Kopfes gelegt, das Gesicht ist schmäler, Augen, Nase und Mund wirken edler. Der Verstockte hat durch den runden Schädel die klobige Nase und den breiten Mund etwas Rohes, Brutales bekommen. Maria und Magdalena verkörpern den Gegensatz zwischen der älteren Matrone und dem blühenden jungen Mädchen, Longinus und Johannes zwischen dem reifen Mann und dem Jüngling.

Die Neigung des Künstlers, durch Gegensätze zu beleben, kann man auch sonst in dem Werke verfolgen, das zunächst fast ganz symmetrisch erscheint. Namentlich in den beiden Schächern — der eine nackt, der andere in seiner reichen Tracht — und in ihrer Bewegung in bezug auf Christus, in den unteren Figuren zwischen den Frauen links, den Männern rechts, die Symmetrie zur Magdalena durch den stehenden Longinus wieder leise aufgehoben. Auch das Zurücktreten dieser Figur ist fein berechnet, sie hätte durch ihre stärker vortretende Vertikale die sonst im Kreise angelegte Komposition auf empfindlichste gestört. Die Gruppe ist eben auch als solche ein Meisterwerk. Kein Wunder, wenn sie zu mehreren Wiederholungen Veranlassung gab.

Daß sie ebenfalls aus unserer Mainzer Werkstatt stammt, steht wohl bei ihrer Verwandtschaft mit den anderen außer allem Zweifel. Schon Wagner wies auf die Verwandtschaft mit Mainzer Werken hin[1]) und suchte den

[1]) Die Kreuzigungsgruppen usw., S. 21.

Entstehungsort am Rhein. Frankfurt ist an Werken aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts außerordentlich arm und hat auch tatsächlich in dieser Zeit wenig Eigenes hervorgebracht. Würzburg und ganz besonders eben Mainz hatten es weit überflügelt. Wolff und Jung haben dann[1]) durch den Vergleich mit der folgenden Wiederholung der Gruppe, die urkundlich von Meister Backoffen aus Mainz stammt, auch die Domgruppe demselben Künstler zugewiesen. Dieser Zuweisung werden wir uns unten anschließen. Andererseits glauben wir auf Grund des stilistischen Vergleiches mit der Domgruppe auch die vorangehenden für Backoffens Kreis gesichert zu haben.

Die Gruppe auf dem ehemaligen St. Peterskirchhof in Frankfurt a. M.[2])

(Ihre kulturhistorisch sehr interessante Entstehungsgeschichte ist ausführlich behandelt worden im II. Band der Baudenkmäler in Frankfurt a. M., S. 370—377.)

Diese Gruppe besteht nur aus drei Figuren, es sind aber auch ursprünglich nicht mehr gewesen. Im September 1895 wurde sie beim Abbruch der alten St. Peterskirche an ihre heutige Stelle versetzt, der Unterbau neu aufgemauert — auch die Deckplatten sind neu — und die Figuren einer Restaurierung durch den Bildhauer Rumpf unterzogen. Ergänzt sind dabei am Kruzifix: Kopf, Arme und Zehen; Brust und Leib wurden ausgebessert. Am Johannes sind Nase und Oberlippe neu, das Gesicht ausgebessert. Kreuz und Figuren sind hier aus Heilbronner Sandstein gearbeitet, einem weniger kostbaren Material, als der sonst verwandte Tuff. „Auf den senkrecht stehenden Flächen der Deckplatten sollen noch die stark verwitterten Überreste einer Inschrift bemerkbar gewesen sein, ganz in derselben Manier und Form der Buchstaben, wie auf

[1]) Baudenkmäler in Frankfurt a. M., II, S. 385.

[2]) Akten der Peterskirche. Battonn, Örtliche Beschreibung, VI, S. 139. Battenberg, Alte und neue Peterskirche, S. 292f. Lotz und Schneider, S. 153. Lersner, 1, 2, 100; 2, 2, 116.

der Hellerschen Gruppe“ [1]) und in Wimpfen. Der Mittelteil mit der Nische für die Totenleuchte war ebenfalls erhöht wie bei den anderen Gruppen, das Kreuz durch eiserne Stangen gestützt.

Der Friedhof, auf dem die Gruppe stand, wurde erst im Jahre 1508 angelegt und am 20. August geweiht. Schon im April 1509 waren, wie wir sahen, die Vorarbeiten für die Domgruppe im Gange, es lag nahe, den neu angelegten Friedhof mit einem ebensolchen Schmuck zu versehen.[2]) Doch fand sich da leider kein so reicher Mäcen, wie Heller, vielmehr wurden die nötigen Mittel zum Teil von dem damaligen Pfarrer an St. Peter, Kaplan Winter, der die Angelegenheit in die Hand genommen hatte, vorgeschossen und erst allmählich durch „stuer und hilff frummer lute“ aufgebracht.[3]) Besonders verdient machten sich der Ratsherr Hartmann Nenter und seine zweite Gemahlin Chrysildis. Sie sind denn auch vor der Gruppe begraben worden und ihre Figürchen am Fuße der Maria angebracht. Die Mittel sind aber offenbar nicht sehr reichlich geflossen, man mußte sich auf drei Figuren beschränken, und wir wollen es gern glauben, daß Sparsamkeitsgründe auch sonst maßgebend waren. Unter diesen Umständen dürfen wir wohl auch vermuten, daß der Meister selbst an der Ausführung wenig beteiligt gewesen ist, zumal wo die Aufträge für die gleich zu besprechende Wimpfener Gruppe und die Hattenheimer doch offenbar etwa gleichzeitig fielen. In der Tat läßt sich denn auch eine gewisse Handwerksmäßigkeit oder Flüchtigkeit der Arbeit nicht verkennen.

Am Kruzifix fällt sofort die übertriebene Angabe der Muskeln und des Skeletts, namentlich am Brustkorb, auf. Es entsteht dadurch jener starke Einschnitt in den Hüften, den wir von den Kruzifixen des 15. Jahrhunderts her noch

[1]) Baudenkmäler in Frankfurt a. M., II, S. 368, nach Battenberg S. 298.

[2]) Das Verhältnis kann kaum umgekehrt gewesen sein.

[3]) Vgl. den Brief Winters an den Rat vom 29. August 1514 in den Akten der Peterskirche, abgedruckt in „Baudenkmäler in Frankfurt“, S. 375.

gewohnt sind. Auch in der Kniepartie ist diese Übertreibung selbst aus der Abbildung zu ersehen. Der Verfasser des betreffenden Abschnittes in den „Baudenkmälern in Frankfurt a. M.“, Professor O. Donner von Richter, hatte Gelegenheit, die Figur bei ihrer Restaurierung im Atelier des Bildhauers Rumpf mit einem Gipsabguß des Kruzifixes der Hellerschen Gruppe zu vergleichen. Aus dieser Vergleichung ging für beide Herren „die absolute Gewißheit hervor, daß die Christus-Figur des Peters-Kirchhofes und jene der Domgruppe nach einem und demselben Original-Modell gearbeitet sein müssen“, weiter aber auch, „daß der Christus der Domgruppe weit vollendeter und durch eine von höherer Meisterschaft zeugende Künstlerhand nach jenem Original-Modell in Stein ausgeführt worden ist, als jener des Peterskirchhofes, ... daß hier nicht der Meister selbst, sondern ein Gehilfe .... arbeitete“.[1]) Wir dürfen diesem Urteil wohl vollkommen zustimmen. Ein ziemlicher Unterschied besteht indes im Wurf des Lendentuchs. Der linke Zipfel ist nämlich hier hinter dem Oberschenkel durchgeführt, wie in Hattenheim und allen späteren Gruppen, nur das reliefmäßigere des Gemmingen-Denkmals kehrt noch einmal zu der früheren Anordnung zurück. Von „einer genauen Wiederholung von jenem an der Domgruppe“ wie die Baudenkmäler dürfen wir also nicht sprechen. Es ist ja gerade ein Zeichen für die künstlerische Bedeutung des Meisters, daß er niemals dasselbe Motiv ganz gleich wiederholt, immer weiß er es zu verändern und so doch etwas Neues zu schaffen. Und hier, in den beiden nach vorn genommenen Enden mit je zwei Zipfeln scheint uns das Temperament des Künstlers gerade ganz besonders gesprochen zu haben. Den Entwurf müssen wir dem Meister unbedingt selbst geben. Mag immerhin die Rücksicht auf die Größe des Blockes mitgewirkt haben, als beschränkend wird man sie nicht empfinden.

Am Kreuz tritt uns hier zum erstenmal eine Eigentümlichkeit entgegen, die sich dann auf den späteren

[1]) Baudenkmäler, S. 385.

Gruppen wiederfindet, nämlich, in den Balken die Sprünge und Astlöcher des Holzes nachzuahmen. Am Fuß liegt dann noch ein Totenkopf. Das Fehlen dieser Eigentümlichkeit am Gemmingen-Kruzifix kann uns nicht auffallen, dort würde ein solcher Realismus nur gestört haben. Sie fehlt aber auch in Hattenheim, und dieser Umstand könnte uns, falls das Kreuz nicht bei einer Restaurierung erneut ist oder die Sprünge ganz überschmiert sind, zu der Annahme verleiten, daß diese Gruppe noch zwischen den beiden Frankfurter entstanden ist. Man läßt eine solche Bereicherung ohne Grund nicht gern wieder fallen.

Die Maria weicht recht beträchtlich von ihrem Vorbild ab. Ob wir das nur auf Sparsamkeitsrücksichten zurückzuführen haben, scheint doch etwas fraglich. Zunächst ist das Motiv des Emporhaltens des Schleiertuchs in S-Form weggelassen, das Tuch ist über die andere Schulter geworfen und bildet so einen oberen wagrechten Abschluß, der durch die gekreuzten Hände noch verstärkt wird. Die Hängefalten in der Mitte sind ebenfalls weggefallen, der Saum mit seinem Umschlag ist mehr nach links gerückt, sodaß die langen Röhrenfalten des Rockes sichtbar werden. Nach rechts wiederholt sich dann der umgeschlagene Saum noch einmal — ein altes Motiv — und zu dieser ganzen belebten Partie kontrastiert die ruhige Fläche auf dem linken Arm, ein Gegensatz, dem wir auf den späteren Denkmälern der Gemmingen-Gruppe oft begegnet sind. Also wir sehen: Der Stil erlebte allerdings eine Wandlung von dem Kleinfälteligen Riemenschneiders zu einer ruhigeren, mit Gegensätzen arbeitenden Richtung.

Beim Johannes machen wir dieselbe Wahrnehmung: auch hier sind große durchgehende Faltenmotive zu ruhigen Flächen in Gegensatz gebracht. Die so erzielte größere Übersichtlichkeit, Klarheit und Ruhe, trägt entschieden noch zur Steigerung der Monumentalität dieser Figur bei. Auch hier kann man von einer Beschränkung des Künstlers durch Sparsamkeitsgründe nichts spüren. Gelten lassen kann man diese nur für die Auswahl besonders flacher Blöcke und für die einfache Behandlung der Faltenaugen,

auch ist in dieser Gruppe kaum ein Teil angestückt. Die Inschriften und Ornamente auf den Gewandsäumen scheinen genau dieselben gewesen zu sein, wie bei der Domgruppe.

Daran, daß beide Gruppen aus derselben Werkstatt stammen, muß man also unbedingt festhalten. Wann die Petersgruppe errichtet ist, läßt sich schwer genau sagen. Lersner[1]) überliefert das Jahr 1509, Battonn[2]) 1510, beide ohne ihre Quellen anzugeben. Als terminus post quem haben wir nur die Anlage des Peterskirchhofes im Jahre 1508, als terminus ante den 12. April 1513, wo sich der Stifter Nenter brieflich[3]) beim Rate der Stadt beklagte, daß das Tor des Peterskirchhofes mit Brettern zugeschlagen sei, sodaß man das Kruzifix nicht mehr sehen könne. Da stand es also schon, und vor dem April wird es in diesem Jahre vermutlich auch nicht aufgerichtet worden sein, sodaß wir also auf die Jahre 1509—1512 kämen. 1509 wurde aber erst die Domgruppe errichtet, die doch vermutlich die Veranlassung zur Petersgruppe gab. Wir können also die Stelle bei Lersner vielleicht wörtlich nehmen, daß das Werk 1509 gestiftet und in Auftrag gegeben sei. Die Gründe aus denen die Baudenkmäler schließlich auf 1511 kommen, nämlich die langsame Eintreibung der Mittel (Winter hat sie ja vorgestreckt!), schlechte Verkehrsverhältnisse und der sonst zu lange Termin bis zu den Klagen über Winter wegen Hinterziehung von Beiträgen,[4]) scheinen doch etwas gesucht zu sein. Wir bleiben also bei dem Spielraum von 1510—1512.

[1]) Chronik, I, 2, 100.

[2]) Örtliche Beschreibung, VI, S. 139.

[3]) Brief in den Akten der Peterskirche. Die Stelle lautet nach „Baudenkmäler in Frankfurt a. M., II, S. 376, Anmerk. 1: Es hat sich in kurtzen verschienen tagen begeben, das die dhore uff Sant Peterskirchhoiff gegen dem crucifix oben mit dennen dielen uff dem geremtz zugemacht gewest ist, das man das crucifix nit het im furgene wole sehenn mügen, hab ich solich diel als ein von e. w. gesetzter buwemeister die abbrechen lassen.

[4]) Brief in den Akten der Peterskirche, abgedruckt in Baudenkmäler, II, S. 377, Anm. 1.

Die Kreuzigungsgruppe bei der Pfarrkirche in Wimpfen a. B.[1])

Eine genauere Wiederholung der Domgruppe als die auf dem Peterskirchhofe steht bei der Pfarrkirche in Wimpfen a. B. Hier war es wieder ein einziger, wohlhabender Bürger, Hans Koberer, der das Werk laut Inschrift stiftete. Möglich, daß er vielleicht bei Gelegenheit eines Messebesuches die Hellersche Gruppe gesehen hatte und nun, seiner Vaterstadt und sich zum Ruhme, auch ein solches Denkmal errichten wollte.

Es handelt sich hier nur um eine sechsfigurige Gruppe, ohne Longinus. Er war auch von Anfang an nicht da, wie das Fehlen von Löchern für die eisernen Dollen, mit denen die Figuren sonst in den Unterbau eingelassen sind, lehrt.[2]) Vom Johannes, der bis in die dreißiger Jahre des letzten Jahrhunderts noch fast vollständig erhalten gewesen sein soll,[3]) ist nur noch ein Rest der Basis erhalten. Auch bei dieser Gruppe sind Unterbau und die unteren Teile der Kreuze aus Sandstein, die oberen nebst allen Figuren aus Tuff gearbeitet. Die Kreuze sind, wohl noch ursprünglich, durch Eisenstangen in der dahinter befindlichen Hausmauer verankert. Einzelne Teile der Figuren, wie es scheint sogar die fehlende obere Hälfte des Magdalenenkopfes, waren besonders mit Stiften angesetzt, wie auch bei der Hellerschen Gruppe.

Daß schon der Unterbau eine fast getreue Kopie des Frankfurter ist, zeigt der erste Blick; der weitgehendste Unterschied findet sich in der größeren Höhe der Nischen für die Toten leuchten, und dann fehlt die Inschrift darunter. Dagegen ist die Form und Größe der lateinischen Majuskeln

[1]) Lotz, Topographie, II, S. 579. Lorent, Wimpfen am Neckar, S. 223—26. Cornill, Neujahrsblatt 1871, S. 49 f. Wagner, die Kreuzigungsgruppen usw., S. 18—22. Schäfer, Kunstdenkmäler im ehemaligen Kreis Wimpfen, S. 78—87, mit Abb. Lübke, Plastik, II, S. 510. Baudenkmäler in Frankfurt a. M., II, S. 386. Rud. Kautzsch, Die Kunstdenkmäler in Wimpfen am Neckar, S. 43—45. Dehio, Handbuch, III, S. 559.

[2]) Wagner, S. 7, Anm. 5.

[3]) Wagner, S. 7.

an den senkrecht stehenden Seiten der Deckplatten genau dieselbe.

Der Kreuzifixus zeigt wieder die stärkste Verwandtschaft mit den beiden Frankfurtern, auch bei ihm macht sich eine gewisse gröbere Behandlungsweise geltend, die ihn mehr dem vom Peterskirchhof nähert. Namentlich die Rippen und die Kniepartie ist sehr scharf herausgearbeitet. Das Lendentuch ist in der jüngeren Form, mit dem hinten herum geführten linken Zipfel, gegeben. Sonst steht es aber dem des Eltviller Kruzifixes außerordentlich nahe. In dem Teile auf dem Körper hat es nur eine einzige Falte mehr, und die Linien sind nicht so eckig geführt, sonst ist dieser Teil vollständig übereinstimmend.

Die beiden Schächer sind mit Ausnahme der Köpfe fast getreue Kopieen nach denen der Hellerschen Gruppe, aber auch hier ist die Arbeit um einen Grat gröber, übertriebener.

Die Maria ist fast genau nach ihrem Vorbild gearbeitet, jedoch ging der Arbeiter bei ihr tiefer in den Block hinein als dort, die Schatten wirken dadurch kräftiger. Am schärfsten tritt dieser Unterschied in den beiden Hängefalten vorn auf dem Leib hervor. Ein Vergleich der Hände der beiden Marieen zeigt wieder einmal deutlich, wieviel ein Werk durch eine unverständige Restaurierung verlieren kann.

Neu komponiert — vom Johannes können wir es ja leider nicht mehr sagen — ist nur die Magdalena. Sie ist näher an das Kreuz gerückt und scheint es mit den Armen umfaßt zu haben. Das schöne Schleiertuch und das Motiv des von hinten über das Knie gelegten Mantelzipfels fehlt. Jedenfalls auch im Sinne größerer Deutlichkeit und Klarheit selbst auf weitere Entfernung ist nur der vordere Teil des Mantels im Dreieck ausgebreitet, der Saum verläuft in langem Zuge, vom Knie und Oberschenkelansatz gehen strahlenförmig kleinere Falten aus. Es darf wohl daran erinnert werden, daß wir diese Neigung in den Werken, die sich um das Gemmingen-Denkmal gruppieren ließen, fast überall bemerken konnten.

Die Köpfe sind sämtlich wieder neu entworfen, man möchte sie doch auf Rechnung des Meisters selber schreiben. Besonders abweichend sind die der beiden Schächer, der eine, ganz vom Haar und Bart umwallt, erinnert uns lebhaft an die Meisterstücke der großen Grablegung im Mainzer Dom, die Gesichtsform ist hier nur eine andere geworden mit den tiefliegenden Augenwinkeln und starken Backenknochen. Der andere, noch mit einem höhnischen Zug in den Augen und dem breiten Mund, zeigt ein richtiges Spitzbubengesicht. Maria hat in der Mundpartie noch manches von der Eltviller, die Augen indessen, viel detaillierter gezeichnet als dort, bilden in ihrer kreisförmigen Umrahmung bereits eine Vorstufe zum Lutern und Eselweck.

Die Faltenaugen sind meist sehr einfach gebildet, doch kommen auch mehrfache Bildungen vor, und das Ein- und Breitdrücken der Faltengrate ist häufig zu beobachten. Die Inschriften[1]) wurden denselben Schriftstellen entnommen, zum Teil wörtlich, wie in Frankfurt. Die Ornamente der Säume ähneln denen des Gemmingen-Denkmales schon außerordentlich in der Vorliebe für herzförmige Muster, am Kopftuch der Magdalena ist ein solches sogar auf der Photographie deutlich zu erkennen. Die Kreuzstämme zeigen wieder die realistische Behandlung, wie der der Peterskirchhof-Gruppe, mit den Rissen und an den Kanten unregelmäßig behauenen Astknorren. Auch der kleine Reliquienbehälter der Domgruppe im mittleren Kreuze fehlt nicht, hier nur leer und leider ohne die deckende Metallplatte mit Inschrift. Eine Bemerkung Schaefers[2]) mag noch berichtigt werden: Die vier Nägelköpfe (nicht „Anschlaglöcher") über dem Haupte Christi im Querbalken sollten die Befestigung dieses Balkens im Falz des Langholzes bezeichnen. In der Petersgruppe sind es sogar fünf, von denen das Holz gespalten gedacht ist. Der Pilatus-titulus war nicht mit diesen Nägeln befestigt, sondern, wie es

[1]) Wagner, S. 8—10. Kunstdenkmäler im ehemaligen Kreis Wimpfen, S. 79 u. 81.

[2]) Ebenda, S. 80.

auch jetzt noch der Fall ist, über dem kleinen Ende des Längsbalkens angebracht. Darum hat ja das Mittelkreuz allein noch diese Fortsetzung jenseits des Querbalkens, man hätte den titulus von unten sonst gar nicht sehen können. Aus dem geringen Abstand jener „Anschlaglöcher" also auf die Größe der Pilatustafel zu schließen (die noch vorhanden ist!), wie es Schaefer tut, ist nicht angängig.

Für die Datierung dieser Gruppe haben wir noch weniger Anhaltspunkte, als bei der Petersgruppe. Der frühste Termin, unter der Voraussetzung, daß es sich um eine Wiederholung der Hellerschen Gruppe handelt (und sie früher anzusetzen erlaubt das Ornament nicht, das schon deutlich die Nähe des Gemmingen-Denkmals verrät) würde wieder 1510 sein. Andererseits ist der Stifter wohl identisch mit einem schon 1497 genannten Bürgermeister Hans Koberer.[1]) Im Register der St. Annen-Bruderschaft von 1518 im Großherzoglichen Staats-Archiv zu Darmstadt kommen nun mehrere Angehörige der Familie als Mitglieder vor, nicht aber Hans Koberer; ebenso fehlt sein Name in späteren Urkunden. Daraus kann man schließen, daß er vor 1518 gestorben war. Wir haben also für die Errichtung der Gruppe den Spielraum von 1510—1517. Bei der außerordentlich nahen Verwandtschaft mit der Hellerschen wird man wohl näher an die obere, als an die untere Grenze gehen wollen.

Die Kreuzigungsgruppe bei der Ignazkirche in Mainz.[2])

Diese Gruppe vertritt den drei eng zusammenhängenden eben besprochenen gegenüber ein sehr viel späteres Stadium, etwa dasselbe wie der Ölberg in Eltville oder das Gutenstein-Denkmal in Oberwesel. Der Bildhauer Backoffen, der testa-

[1]) Wagner, S. 19, nach Lorent, S. 226, dieser nach Frohnhäuser, S. 137.

[2]) Schneider, Correspondenzblatt usw., 1876, S. 62; Ders., in der Darmstädter Zeitung, 1884, S. 1172. Wagner, Die Kreuzigungsgruppen usw.

mentarisch die Mittel zu ihrer Errichtung anwies, starb am 21. September 1519.

Auch hier ist als Material zu den Figuren und den oberen Teilen der Kreuze Tuff, zu den unteren Teilen und dem Unterbau Sandstein verwendet, auch hier werden die Kreuze durch Eisenstangen gestützt. Die Gruppe ist aus sechs Figuren zusammengesetzt, Longinus war wie in Wimpfen nie vorhanden. Die Kreisform wirkt hier noch geschlossener, indem die Körper der Schächer mit hineinverlegt sind, besonders die inneren Arme, und dann durch die blutauffangenden Engel. Der leere Raum über den Schächern wird durch das Engelchen und Teufelchen mit den Seelen gut ausgefüllt, so haben wir es uns also auch in Frankfurt und Wimpfen zu denken. Die mittlere Vertikale hat durch das Engelchen zu Füßen Christi eine kräftige Verstärkung erfahren, doch ist dies wie jenes rechts von Christus aus Holz ergänzt, denn auch die Mainzer Gruppe wurde im Jahre 1884 einer Restaurierung unterzogen. Die Ergänzungen scheinen sich außer auf die Bemalung sonst nur auf Kleinigkeiten bezogen zu haben.

Der Kruzifixus zeigt die außerordentlich schlanken Proportionen, wie der des Gemmingen-Denkmals, dem er auch in der glatteren Behandlungsweise am nächsten steht. Nur der Kopf verrät die vorgeschrittene Zeit: Hier erscheint die Vergegenwärtigung des Todes noch stärker. Das Lendentuch bringt etwas Neues, das merkwürdig Kleinfältelige und scheinbar Ungeordnete, das in sonderbarem Widerspruch steht zu den langen Windungen und Zipfeln des Tuches. Und doch wird man noch alle alten Motive wiedererkennen können, aber in einer Häufung und Übertreibung, daß man sagen muß, sie sind zur Manier geworden.

Einen ganz neuen Entwurf verrät der reuige Schächer. Man vergleiche ihn einmal mit dem Wimpfener, um zu sehen, welche Fortschritte in der anatomischen Kenntnis des Körpers inzwischen gemacht worden sind, besonders offensichtlich in der Bauch- und Rippenpartie. Dann aber auch welche Durchgliederung! In diesem Körper ist absolut nichts Gotisches mehr. Alle Gelenke sind deutlich gegeben,

man beachte etwa nur diesen Halsansatz, mit den kräftigen Kopfnickern, oder das prächtig durchgearbeitete, ins Profil gestellte Bein. Es ist ein voller, kräftiger, irdischer Körper, neben dem Christus etwas Verklärtes, Übersinnliches hat. Neu in der Darstellung sind weiter die Hemden, mit denen beide Schächer bekleidet erscheinen. Das des reumütigen ist von den Schultern herabgeglitten und die Ärmel flattern nun wie sonst die Zipfel des Lendentuchs Christi. Ganz ähnliche Ärmel kamen an den Schauben in Cronberg und Eberbach vor! Das Geknitter des zusammengeschobenen Hemds ist dann in wirksamen Gegensatz gebracht zu dem flächenhaften Stück auf dem rechten Oberschenkel mit nur wenigen Faltenlinien. Das war die neue Art des Kontrastes, stark belebte Partieen nicht glatten Flächen, sondern nur weniger belebten entgegenzusetzen. Ganz so ist auch das Hemd des verstockten Schächers behandelt, hier müssen die vielen Risse und Löcher belebend eintreten. Auch bei ihm schwingt das Linnen nach rechts in einem lustigen Zipfel aus.[1]) Die Armbewegung dieser Figur allein würde eine neue Zeit verkünden, welche Bedeutung hat hier der Körper gegenüber der Gewandung gewonnen und welcher Grat von Naturbeobachtung ist hier schon erreicht!

Auch die Köpfe bekunden ein fortschrittliches Stadium, solche Individualitäten waren in den Kreuzigungsgruppen bisher noch nicht geschaffen worden, ihnen gegenüber erscheinen selbst die besten der besprochenen Porträtköpfe, mit Ausnahme der Hallenser, immer noch als Vertreter ganzer Klassen von Menschen, als Typen.

Hier darf vielleicht auch einmal wieder an die Vorliebe der Werkstatt für die Beigaben an Stricken, Bekleidungsstücken und sonstigem Detail erinnert werden, die Behandlung der Kreuzstämme der wir schon in Wimpfen und an der Petersgruppe in Frankfurt a. M. begegneten, hängt damit eng zusammen.

[1]) Eine Kopie dieses Schächers findet sich in einer Gruppe der drei Kreuze in Kidrich, die aber sonst mit unserer Werkstatt nichts zu tun zu haben scheint. Vgl. Wagner, S. 25 f. Zaun, Geschichte des Ortes und der Pfarrei Kiedérich. Wiesbaden 1879, S. 130.

Die Maria zeigt verhältnismäßig noch die stärksten Anlehnungen an die früheren Gruppen, nur zu natürlich, daß man in dieser Figur gern konservativ blieb, wie wir es ja auch in anderen Zeiten und Kunstgattungen beobachten können. Hier erfaßt sie einmal mit der rechten Hand das Kopftuch der anderen Seite, das Motiv ist fast das alte geblieben, nur im Gegensatz vorgebracht. Das Kreuzen der Hände ist uns von der Petersgruppe in Frankfurt her ebenfalls bekannt, aber die Arme sind von der Gewandung frei geworden, und das ist ein fundamentaler Unterschied. Wir haben dann weiter wieder die Hängefalten unter dem Arm und die große, neben dem Mantelsaum mit seiner Wellung herlaufende Falte, nur in Einzelheiten sind da Veränderungen vor sich gegangen. Aber wie tritt das Bein wieder durch die Gewandung hindurch! Man werfe einen Blick über die Hellergruppe bis auf die Eltviller zurück, um den Fortschritt recht würdigen zu können. Der Stoff liegt jetzt weich und rund über dem Schenkel, die konische Verjüngung nach dem Knie zu hat endlich aufgehört, zu beiden Seiten des Kniees entstehen natürliche Falten. Nicht mehr Holz oder Stein glaubt man unter dem Tuch zu sehen, sondern wirkliche Glieder von Fleisch und Blut. Am Johannes ist diese Veränderung vielleicht noch deutlicher zu sehen, und nun wird es vielleicht auch klarer, weshalb wir uns gezwungen sahen, die Hattenheimer Gruppe erst nach der Hellerschen anzusetzen: Der Fortschritt ist dort auch schon geschehen.

Der Mantelwurf des Johannes hat viel Ähnlichkeit mit dem Marias, nur die Hängefalten sind weggeblieben. An den Armen sind wieder deutlich die begleitenden Längsfalten zu sehen, die die Rundung zum Ausdruck bringen sollen. Die Köpfe von Maria und Johannes scheinen durch Überarbeitung oder Übermalung viel verloren zu haben.

Magdalena ist wie immer mit allen erdenklichen Reizen ausgestattet. Sie ruht zum erstenmal auf beiden Knieen, was Gelegenheit gab, das Bein deutlich unter dem glatt gezogenen Stoff durchschimmern zu lassen, und darüber ein lebhaftes Faltenspiel anzubringen. Am Ärmel und Schleier-

tuch tritt das kleine, fast parallele Gefältel recht deutlich hervor, wohl um den stofflichen Unterschied mit dem Mantel zu kennzeichnen.

Die Inschriften sind Auszüge derselben Bibelstellen, denen die Frankfurter entnommen sind, die Ornamentsäume stehen dem Gemmingen-Denkmal noch außerordentlich nahe. Ebenso die Faltenaugen mit den zahlreichen vielfachen Formen und Eindrücken. Der Aufbau hat ein renaissancemäßiges Profil.[1]) In der Mitte trägt er die Gedächtnistafel des Stifterpaares, das rechts und links in perspektivischen Nischen in Reliefiguren dargestellt ist. Unter der Tafel noch die Nische für eine Totenleuchte. Die auf dem Unterbau vorkommenden Ornamente haben einen anderen weichlappigeren Stil, als die in den Säumen der Figuren.

Daß auch diese Gruppe aus derselben Werkstatt (im weitesten Sinne des Worts) stammt, wie die vorhergehenden und die Werke, die sich um das Gemmingen-Denkmal scharen, dürfte sich schon aus dem Gesagten mit ziemlicher Sicherheit ergeben. Die Ausführung mag in den nächsten Jahren nach dem Tode des Stifters, also um 1520, geschehen sein. Die Frage, ob Backoffen noch an seiner Stiftung mit gearbeitet hat, möchten wir verneinen. Verglichen mit den früheren Gruppen, zeigt sich in der Mainzer ein solcher Fortschritt in der Stellung der Figuren, ich erinnere nur an den bösen Schächer, in der realistischen Wiedergabe des Nackten, in der Behandlung der Haare mit ihren schwereren Formen, in der unruhigeren und manieristischen Gewandung mit der Neigung zu parallelem Gefältel, das, wie wir sahen, überall erst Anfang der zwanziger Jahre auftritt, daß wir nicht glauben können, ein Meister habe in seinem Alter noch diesen Stilwandel durchgemacht. Der Entwurf im allgemeinen geht vielleicht noch auf ihn zurück, vielleicht auch nicht. Die Ausführung hat jedenfalls in den Händen eines Schülers gelegen.

Eine Zusammenstellung der wichtigsten Maße nach Wagner,[2]) der etwas von Cornill abweicht, mit denen der

[1]) Wagner, S. 12, Abb.
[2]) S. 12, Anm. 10.

Baudenkmäler in Frankfurt a. M. zur Ergänzung[1]) mag auch darin die Abhängigkeit der vier Gruppen voneinander dartun:

	Frankfurt a. M.		Wimpfen	Mainz
	Dom-gruppe	Peters-gruppe		
	m	m	m	m
Christus	2,20	—	2,30	2,15
Maria	1,92	1,90	1,94	1,88
Johannes	1,94	1,90	—	1,90
Longinus	1,90	—	—	—
Mittelkreuz	4,72	—	4,77	4,20
Unterbau, größte Länge	4,98	5,12	4,14	4,68
„ Tiefe	1,38	1,47	1,38	1,38
„ Höhe der Seitenteile	1,66	1,64	1,25	1,67
„ Höhe des Mittelteils	1,93	—	1,53	1,94
Gesamthöhe des Denkmals	6,65	—	6,25	6,14

Maria und Johannes an der Martinskirche in Oberwesel.[2])

Es sind die Überreste einer Kreuzigungsgruppe, die an der Südwand des Chores der Kirche zwischen zwei Strebepfeilern in schrecklich verwahrlostem Zustand stehen, der dazwischen hängende Kruzifixus, nur halb so groß, ist offenbar nicht zugehörig, auch sie könnten noch der Schule unserer Werkstatt angehören.

Das Material ist Tuff. An der Mauer sind noch die Reste von Malerei ähnlich wie in Hattenheim sichtbar. Die Stellung und besonders die Armbewegung der beiden Figuren hat noch viel Verwandtes mit den entsprechenden der Gruppe bei der Ignazkirche in Mainz. Auch die Ornamentsäume sind noch ziemlich dieselben geblieben. Aber der Faltenstil ist ein anderer geworden. Das parallele Gefältel, das wir bei jener Gruppe zwar auch schon vorbereitet fanden, ist hier über die ganze Figur verbreitet in meist konzentrischen, rund durchgehenden Linien. Nur selten finden wir noch andere Motive, wie etwa den Steg

[1]) Dem Verfasser war eine Nachprüfung leider nicht mehr möglich.

[2]) Lotz, Topographie, I, S. 483.

zwischen zwei kleinen Fältchen, zahlreicher die eingedrückten Stellen. Und beim Johannes tritt noch etwas Neues hinzu: Die Vorliebe für ganz lange, stark gewellte Säume, wie sie auch die Halleschen Domfiguren zeigen. Die Feinheit der Bewegung in den Saumlinien, wie wir sie in den Werken der Gemmingen-Gruppe bewunderten, ist aber verloren gegangen. Durch die Häufung und Übertreibung der Bewegung ist eine Unruhe in den Stil gekommen, die dem Auge nicht wohltut, weil es sich nirgends ausruhen kann. Diese Stilempfindung teilt das Werk mit der Hatstein-Pieta, hier ist sie nur noch fortgeschrittener, wie man an den Köpfen, namentlich dem des Johannes an den wilden Haaren, den vielen Stirnfalten, den übertrieben hochgezogenen oberen Augenlidern sehen kann. Wir haben es freilich auch nicht mit einer Meisterarbeit zu tun. Da die Ignazgruppe in Mainz erst um 1520 entstanden ist, wird man diese Figuren nicht vor etwa 1523 ansetzen dürfen. Dieser Umstand war für uns auch bei der Datierung der Hatstein-Pieta maßgebend.

Dritter Abschnitt:

Werke der Holzplastik.

Leider gestattet uns unser Material hier nicht, wie für die Steinplastik, die Entwicklung fast Jahr für Jahr zu verfolgen. In Mainz selbst ist in den schweren Kriegszeiten mit dem Bestand an Holzschnitzwerken fast vollständig aufgeräumt worden. Was im Dom noch vorhanden ist, wurde erst später aus anderen Kirchen in diese verbracht, nicht einmal Mainz ist als Entstehungsort für diese Stücke völlig gesichert. Wir wollen uns daher mit dem Nachweis begnügen, daß auch in der Holzplastik jener von Würzburg beeinflußte Stil eine Zeitlang in Mainz heimisch war, und daß er wahrscheinlich ebenfalls in unserer Werkstatt zu suchen ist.

Kruzifix bei der Ignazkirche in Mainz.

Fast noch der Zeit des eckigen Stiles gehört ein Kruzifix bei der Ignazkirche in Mainz an. Die Proportionen sind zwar schon außerordentlich schlank, die Haltung der Finger, die Neigung des Hauptes, die Haarbehandlung, selbst die Anatomie des Nackten, alles steht schon unseren großen Kreuzigungsgruppen außerordentlich nahe. Und doch verrät eine gewisse Schärfe und Spitzigkeit im Gesicht, die Einziehung in der Hüftgegend, vor allem die geradlinige Faltenbehandlung des Lendentuches, daß wir noch vor jener Zeit stehen; selbst die schön geführten Säume des Tuches können uns darüber nicht hinwegtäuschen, die muldenförmigen Eindrücke fehlen noch fast ganz, von fränkischem Einfluß ist hier kaum etwas zu spüren. Das vortreffliche Werk dürfte im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein.

Altar in Kirchbrombach.

Eine fortgeschrittenere Zeit verraten die Skulpturen eines Altares mit gemalten Flügeln in Kirchbrombach i. O.[1]) Seine Herkunft aus Mainz ist so gut wie gesichert. Einmal durch die Beziehungen des Ortes zu Mainz, die Pfarrei gehörte zur Diözese Mainz, und die canonici regulares S. Albani zu Mainz hatten dort eine parochiale Niederlassung.[2]) Sodann ist auf dem Innenbild des linken Altarflügels auch die jetzt verschwundene St. Albanskirche von Mainz dargestellt.[3]) Um einen Albansaltar handelt es sich denn auch, vielleicht von den Albanscanonici ihrer Filiale gestiftet.

In den drei Bischofsfiguren tritt nun der fränkische Einfluß schon recht stark auf. Eindrücke, zusammengesetzte Augenbildungen, die ohrmuschel- oder tellerartigen Gebilde in den Säumen, die kleinen Fältchen in den breiten Graten

[1]) Luck, Versuch einer Reformations- und Kirchengeschichte der Grafschaft Erbach und Herrschaft Breuberg, 1772, S. 268. Archiv für Hess. Geschichte und Altertumskunde, XII, S. 141. Schaefer, Kunstdenkmäler im Großherzogt. Hessen, Kreis Erbach, S. 145—148, mit Abb.

[2]) Ebenda S. 145 und 147.

[3]) Von Herrn Prof. Neeb (Mainz) mitgeteilt, siehe Mainzer Zeitschrift, III, S. 171. Ihm spreche ich auch hier den wärmsten Dank für seine geradezu aufopferungsvolle Unterstützung, namentlich durch Photographieen, aus.

sind hier schon sehr gehäuft. Auch die Renaissance beginnt sich bereits zu regen in dem Kugelstreifen und Schlitzfries an den Konsolen der seitlichen Bischöfe. Ja, der Altar käme vielleicht für unsere Werkstatt in Betracht, wenn die Köpfe nicht wären. Das sind noch ganz und gar typische Bildungen mit schrägstehenden Augen, scharfer Nase, dem kleinen Mund mit herabgezogenen Winkeln, tiefer „Kummerfalte" und spitz zulaufendem Untergesicht. Da spürt man noch nichts von den Fortschritten, die um dieselbe Zeit in Mainz schon gemacht waren. Die Skulpturen müssen also von einem fränkisch geschulten, in der alten Manier fortarbeitenden Meister geschaffen sein, der nur kleine, äußerliche Züge den Errungenschaften seiner Zeit entnahm. Man wird sein Werk in den Beginn des zweiten Jahrzehnts setzen dürfen.

Altar in Babenhausen.

Ähnlich verhält es sich auch mit dem prächtigen, leider in der kunstgeschichtlichen Literatur noch viel zu wenig bekannten Altar in Babenhausen (Kreis Dieburg, nordwestlich von Darmstadt), den man geneigt sein könnte, der Mainzer Schule zuzuschreiben. Das Eindrücken der Faltengrate ist hier zur Manier geworden. Die Köpfe verraten schon das Eingehen auf das Individuelle. Aber in der geringen Kenntnis des Körpers — man beachte nur die Unregelmäßigkeit der Schultern und die durchscheinenden Beine — in dem stark zeichnerischen Reliefstil, sowie in vielen Einzelheiten beweist das Werk doch eine viel größere Verwandtschaft mit Riemenschneider als alle Mainzer Arbeiten, es muß von einem selbständigen Meister aus Riemenschneiders Werkstatt geschaffen sein.

Marieenaltar in St. Jakob zu Rotenburg.[1])

Dieser vielumstrittene Altar wird von Dehio[2]) mit (?) versuchsweise Backoffen zugeschrieben. An ein Werk der

[1]) Tönnies, S. 127—132, Abb. Taf. X, S. 128; S. 129 auch die ältere Literatur.

[2]) Im Handbuch, III, S. 438.

Frühzeit dieses Meisters zu denken, als er noch bei Riemenschneider arbeitete, verbietet die durch Börger[1]) jetzt für das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gesicherte Entstehung des Altares. Denn Backoffen war bei Vergebung der Petersgruppe, die urkundlich am 12. April 1513 schon stand,[2]) bereits in Mainz als Bürger ansässig.[3]) Bisher ist der Name Backoffens überhaupt noch mit keinem Werke der Holzplastik in Verbindung gebracht worden. Urkundlich beglaubigt ist für den Meister allein die Kreuzigungsgruppe auf dem Peterskirchhof in Frankfurt a. M. Mit dieser können wir den Altar nicht vergleichen, und was wir sonst in der Mainzer Werkstatt entstanden sahen, zeigte doch einen anderen, selbständigeren Stil, vor allem zeigen ihn die Werke, die wir gleich besprechen wollen, und die, wie wir glauben, eine viel größere Nähe zur Mainzer Plastik und zu Backoffens Werkstatt verraten.

Gewiß sind auch im Marieenaltar mit dem Mainzer Stil verwandte Züge nicht zu leugnen. So hat der Kopf der Anna eine gewisse Ähnlichkeit mit solchen der Gemmingen-Gruppe, die dreieckigen, über die Gesimsplatte herabhängenden Zipfel und Einschläge des Mantels fanden wir dort ebenfalls sehr beliebt, der Bausch mit dem dreipaßförmigen Auge war gern über dem Unterschenkel von Kniefiguren angewandt, und gerade so, wie der obere Mantelsaum der Anna quer über ihren Schoß läuft, ist er in Cronberg und Eberbach über die Mondsichel gelegt. Die Analogieen ließen sich noch vermehren. Aber wo fänden wir auf Mainzer Werken so starke, die Schenkel überschneidende Faltenzüge? Das starke Herausbringen des Spielbeins war ja gerade eine Eigentümlichkeit der Mainzer Plastik. Und in den Gewandmotiven herrschte dort doch mehr Maß, sind die Linien weicher, weniger eckig geführt.

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst, 1908, S. 162/64.

[2]) Siehe den Brief Nenters an den Rat, S. 71, Anm. 3, nach „Baudenkmäler in Frankfurt a. M.“, II, S. 376, Anm. 1.

[3]) Als solcher genannt in dem Verteidigungsbrief des Kaplan Winter vom 29. August 1514 an den Rat der Stadt in den Akten der Peterskirche, abgedruckt in Baudenkmäler, S. 375. Siehe unten S. 49.

Auch ist der Puttentypus ein anderer. Lassen sich jene Verwandtschaften nicht auch so erklären, daß beide Meister, Backoffen und der des Marieenaltares, eben auf dieselbe Quelle, Riemenschneider, zurückgehen und sich ähnlich, aber doch verschieden, entwickelt haben? Unter dem Namen des Lehrers sammelt sich ja immer noch eine große Anzahl von Gesellen- und Schülerarbeiten, ihre kritische Sichtung würde vielleicht auch die Person dieses Schülers klarer erkennen lassen. Auffallend bliebe es doch, wenn man sich in Rotenburg bei der großen Nähe Würzburgs mit seiner berühmten Schule, aus der man schon einen oder zwei große Altäre bezogen hatte, um ein nicht allzu bedeutendes Werk nach dem entfernten Mainz gewandt hätte, wo Backoffen, wie wir eben sahen, bereits ansässig war.

Wir müssen also gestehen, daß wir bei dem gänzlichen Mangel von urkundlich für Backoffen bezeugten Holzschnitzwerken noch keinen Maßstab haben, nach dem wir den Marieenaltar messen könnten, und müssen uns zunächst ablehnend verhalten, da das Werk in unser Bild vom Meister nicht paßt.

Altar aus Burg-Schwalbach.[1])

Dagegen scheint uns ein kleinerer, wohl auch früher gearbeiteter Altar mit gemalten Flügeln, der 1860 aus Burg-Schwalbach in das Wiesbadener Museum gekommen ist, größere Nähe zur Mainzer Werkstatt zu bekunden, zumal Burg-Schwalbach ja auch zur Mainzer Diözese gehörte.

Die gemalten Flügelheiligen sind hier höher als die Schreinfiguren. Der Aufsatz und die Laubwerkfüllungen fehlen. Der Schrein ist durch zwei Zwischenwände in drei Fächer getrennt — im Prinzip auch im Kirchbrombacher Altar vorhanden — und von diesen durch eine Bank noch ein kleiner Raum abgeteilt, vielleicht für etwaige Reliquieen, die man durch das durchbrochene Laubwerk, jetzt ebenfalls bis auf Ansätze verschwunden, hätte sehen können. Ebenso

[1]) Lots und Schneider, S. 51.

zeigt auch der gleich zu besprechende Wimpfener Hochaltar an dieser Stelle einen durchlaufenden Sockel mit mittlerer Erhöhung und vorn freilich geschlossenem Relief. In den schwäbischen Altären dagegen hat meistens jede Figur ihren eigenen hohen Sockel.

Im Papst Gregor (denn um diesen handelt es sich, wie man an der Tiara und der auf der Außenseite eines Flügels gemalten Messe des Heiligen sehen kann, nicht um einen „heiligen Bischof", wie Lotz und Schneider S. 51 angeben) finden wir gleich eine Mischung von dem Ernst des Breydenbach- mit der Milde des Henneberg-Denkmals, schon in der ganzen Stellung und dem Auftreten der Figur, die etwas Schwebendes hat gegenüber dem Hängenden noch des Henneberg, sowie im Kopf. Der Form der Augen mit dem starken, unterschnittenen Polster darüber, der Nase, des schmalen Mundes mit der dicken Unterlippe bei allen Figuren, sowie der Haarbehandlung werden wir gleich bei den Heiligen des Wimpfener Altares wieder begegnen. Die Madonna hat besonders schwere Flechten bekommen. In der Gewandung macht sich dann das fränkische Element sehr stark bemerkbar: Diese befransten Kanten liebte Riemenschneider auch. Auf den inneren Saum mit dem spitzen Zipfel und der Röhrenfalte daneben,[1]) über die der untere Saum hinwegrollen muß, haben wir schon bei den Marieen der Kreuzigungsgruppen hingewiesen; das Hängemotiv vorn am Mantel des Papstes mit den Fältchen in den Kammanfängen und den Eindrücken an der tiefsten Stelle sahen wir im Gegensinn schon genau so am Pluviale des Bonifatius vom Gemmingen-Denkmal. Auch wie sich das Spielbein flächig durchdrückt, und wie sich das Gewand unten staut mit den dreieckigen Einschlägen ist schon so wie dort, nur etwas einfacher. Die Bogenumrahmung des eingesetzten Stückes vorn auf der Alba erinnert uns noch einmal an Riemenschneider.

Bei der Madonna fallen die spitzen Zipfel auf, doch ist dies zumeist auf Beschädigungen zurückzuführen. Selbst

[1]) Bei der Madonna beschädigt.

hier, beim Holz, war die rechte Hand besonders gearbeitet und angesetzt. In der Gewandung sind die starken Eindrücke, sowie die löffelförmigen Wellungen des unteren Mantelsaumes charakteristisch.

Johannes ist am einfachsten behandelt, was die Diakonentracht mit sich brachte, doch lassen auch hier die Stege zwischen den Falten und das Fältchen rechts unter dem Kelche unsern Stil erkennen. Zu bemerken sind noch die starken Steilfalten neben dem vortretenden Fuß mit seiner breiten Kehle, die Figur erinnert überhaupt schon etwas an den Johannes der Hellerschen Gruppe. Etwa in derselben Zeit, um 1510, denken wir uns den Altar auch entstanden.

Hochaltar der Parrkirche in Wimpfen a. B.[1])

Dem vorigen nahe verwandt scheint uns der Hochaltar in der evangelischen Pfarrkirche in Wimpfen zu sein. Der Wiesbadener befindet sich ja leider in einem sehr schlechten Erhaltungszustand, doch lassen die Reste seiner Bemalung noch deutlich erkennen, daß auch der Wimpfener in derselben Werkstatt bemalt sein muß. M. Schütte, die vielfache Abweichungen vom schwäbischen Altar zugeben mußte, sah den Würzburger Einfluß und wies auch schon auf die Möglichkeit rheinischen hin.[2]) Das Schwäbische, was sie aber in den „rundlichen Formen der Frauen" und im Ausdruck noch fand, ist in Wahrheit der von der Renaissance berührte Mainzer Stil. Wir erinnern uns, welche Fortschritte man dort gerade im Körperlichen und in den Köpfen gegenüber Riemenschneider gemacht hatte.

Es ist wohl nicht nötig, ausführlicher auf das Fränkische in diesen Figuren hinzuweisen, es tritt zu offensichtlich zu Tage, namentlich an den Schreinfiguren, in den ohr-

[1]) Lotz, Topographie, II, S. 580. Lorent, Wimpfen a. N., 1870, S. 212 ff. Schaefer, Kunstdenkmäler im ehemaligen Kreis Wimpfen, S. 24—27 und Fig. 10. Rud. Kautzsch, Die Kunstdenkmäler in Wimpfen a. N., 1907, S. 36 f. Marie Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar, S. 236 f. und passim siehe Register S. 263.

[2]) S. 129.

muschelähnlich umgelegten Säumen, den muldenförmigen Eindrücken in den Graten, von denen schon recht ausgiebig Gebrauch gemacht wurde, und in mancherlei Faltenmotiven. Da sind die kleinen Fältchen in breiteren Kämmen mit dazwischen liegendem Steg, z. B. den linken Unterarm Christi begleitend, da wiederholt sich die Art der Mantelraffung bei den beiden heiligen Frauen: nach innen zu eine Kante, unten mit spitzem Zipfel, dann eine Faltenröhre, über welche der untere Mantelsaum wellenartig hinwegklettern muß, und daneben das Hängemotiv, das bei der Apollonia immer noch dem bei Riemenschneider sehr beliebten ähnelt (vgl. S. 56).

Was aber dann für die Herkunft aus Mainz spricht, ist, wie gesagt, zunächst die Auffassung des Körperlichen, dann die Behandlung der Köpfe und endlich Einzelheiten und Eigentümlichkeiten in der Gewandung.

Der Körper Christi zeigt ja freilich nicht die Vollkommenheit, wie etwa der Kruzifixus der Hellerschen Kreuzigungsgruppe. Es ist aber zu bedenken, daß es sich hier auch nicht um eine vollrunde Figur handelt — das Relief legt gerade dem rein plastisch empfindenden Künstler lästige Beschränkung auf[1]) — und sodann, daß das Ganze auf Bemalung berechnet war, die viele Härten noch ausglich und eine feinere Ausführung überflüssig machte. Indessen können wir doch in dem breiten, der Natur entsprechend wiedergegebenen Schultergürtel, sowie in den Gliedmaßen die Fortschritte der Zeit nicht verkennen. Vor allem spricht die Art, wie die Glieder der Heiligenfiguren aus der Gewandung heraustreten, für unsere Hypothese, namentlich die breiten Oberschenkelflächen, die Falten in den Kniekehlen und vom Knie abwärts, überhaupt das Einrahmen und Begleiten der Glieder durch lange Faltenzüge. Sogar bei den flachen Flügelreliefs treten die Kniee noch hervor. Und das linke Bein des Christophorus bedeutet trotz der starken Krümmung einen Fortschritt.

[1]) Vgl. Tönnies, S. 148f.

Die Köpfe ähneln durchaus noch denen des Wiesbadener Altares, zumal in der Behandlung der Augen, des Mundes und des strähnigen, in Löckchen endigenden Haares, aber sie gehen doch auch schon darüber hinaus in den Falten an der Nasenwurzel und in den individuellen Gesichtern der männlichen Heiligen. Der Christophorus bietet schon eine Vorstufe für die Hallenser Apostel. Erinnert sei noch an das in Mainz so beliebte Sichtbar-werden-lassen der Zähne im geöffneten Mund.

In der Gewandung ist es neben der besonderen Ausführung der genannten fränkischen Formen einmal die röhrenförmige Bildung der Falten, die gerade am Mittelrhein zu dieser Zeit gebräuchlich war, und dann die Art der vielfachen Augen — besonders gut zu studieren die zangenähnliche Form an der Alba des Theobald, sein Gesicht hat sie sogar angenommen — die uns das Werk für Mainz in Anspruch nehmen läßt. Endlich darf vielleicht noch auf die Stauung der Gewänder über den Füßen hingewiesen werden, charakteristisch sind hier die wellen- oder löffelförmigen Bildungen, denen wir z. B. auch an der Hatstein-Pieta im Mainzer Domkreuzgang begegneten. Gewiß lassen sich auch manche Verschiedenheiten mit den uns bekannten Werken finden, aber diese dürfen wir wohl auf Rechnung des anderen Materials und der dadurch bedingten Technik schreiben. Auf eine Verwandtschaft müssen wir jedoch noch hinweisen: die außerordentlich feine Ausführung von allem Detail. Man betrachte nur die Rüstung des Georg oder die Verzierungen an den Brustsäumen der heiligen Frauen und alle Ornamentsäume. Allein diese Ornamente könnten uns die Herkunft aus Mainz beweisen, es sind genau dieselben Muster, wie sie an den späteren Kreuzigungsgruppen und am Gemmingen-Denkmal vorkommen. So wird sich wohl auch die auffallende Bemerkung am besten lösen lassen, die M. Schütte[1]) gemacht hat, daß der zwei Jahre jüngere Hochaltar in Ulm noch viel zurückhaltender im Renaissance-Ornament sei, wir wissen ja, daß

[1]) S. 57.

Mainz darin mit an aller erster Stelle voranging. Eine Erklärung dafür werden wir im zweiten Teil bei der Frage nach dem Meister unserer Werkstatt zu geben versuchen.

Wie aus der gleichzeitigen Besprechung aller Skulpturen hervorging, müssen auch wir, wie M. Schütte,[1]) unbedingt an ihrer gleichzeitigen Entstehung festhalten, zumal seit der Reinigung der Figuren von einer entstellenden Übermalung durch Herrn Restaurator Scherer in Darmstadt. Auch daß die Schreinfiguren kleiner sind, als die der Flügel, kann uns nicht vom Gegenteil überzeugen, denn wir sahen, daß in Wiesbaden, freilich bei gemalten Flügeln, das Verhältnis dasselbe war. In dieser Zeit beginnt der Schnitzaltar eben zu entarten. Das Ornament des Schreines fehlt ja. Denken wir uns dies dazu und darunter die Putten (anders als jetzt, wie Nagellöcher in der Hinterwand beweisen) angebracht, so füllten die Figuren den vorhandenen Raum gut aus. Auch die Putten entstammen derselben Zeit, haben sie doch ihre nächsten Verwandten am Gemmingen-Denkmal und an einer gleich zu besprechenden Kronleuchter-Doppelmadonna in Kidrich.

Daß die Flügelreliefs vielleicht nach dem Entwurf des Meisters durch Gesellen ausgeführt sind, wäre möglich, jedenfalls dürfen wir dies für den Johannes annehmen, wie seine verunglückte Kopfhaltung, sowie die harte und eckige Faltenbehandlung beweist. Noch nicht begegnet sind wir dem Füllornament, doch können wir wohl auch dies dem Holzstil oder dem Schreiner, der das Gehäuse lieferte, zuschreiben, ist uns eine solche Arbeitsteilung doch auch aus Riemenschneiders Werkstatt hinreichend bezeugt. Also wir glauben, daß das ganze Werk in Mainz entstanden ist, und daß die zweimal in der Malerei vorkommende Zahl 1519 den Abschluß der Arbeiten bezeichnet. Die Vermutung liegt nahe, daß man, mit der Aufrichtung der Kreuzigungsgruppe zufrieden, sich an dieselbe Werkstatt um einen Altar wandte.

[1]) S. 236 f.

Madonna in der Stiftskirche zu Wimpfen i. T.

Vielleicht von demselben Meister und ebenfalls aus einem Altar stammt eine Madonna mit Kind in der Stiftskirche in Wimpfen i. T.,[1]) eine Figur von großem Liebreiz, der durch die ziemlich gut erhaltene alte Bemalung — der Mantel hellblau mit gold, das Kleid rot — noch gesteigert wird. Das pausbäckige Gesichtchen hat ja einen ganz eigenen Ausdruck, verrät aber in der Zeichnung der Augen und des Mundes doch noch den Zusammenhang mit den Altarfiguren in der Stadtkirche. Sehr fein und weich ist das lange, strähnige und geringelte Haar behandelt. Der Mantel zeigt in dem Umschlag des oberen Saumes, dem Faltengehänge darunter und dem gewellten Zipfel rechts noch fränkische Züge, die mittelrheinische Herkunft verrät sich aber gleich in den senkrechten Röhrenfalten des Kleides mit vielfachen Augenbildungen, die auch sonst hervortreten. Unten scheint ein Stück angesetzt gewesen zu sein, die Madonna trat auf die Mondsichel. Das Werk mag ebenfalls gegen Ende des zweiten Jahrzehnts entstanden sein, nicht „um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts" wie Schaefer angibt.

Kronleuchter-Doppelmadonna in Kidrich.[2])

In der Michaelskapelle in Kidrich hängt, so ziemlich als einziger Schmuck, von der Decke ein siebenarmiger, schmiedeeiserner Kronleuchter herab, über dessen Korb, von sieben Engelchen getragen, auf der Mondsichel eine Doppelmadonna aus Holz steht. Die Figur hat leider durch die 1859/60 erfolgte Neubemalung und Vergoldung stark verloren, läßt aber unter diesem unechten Glanze immer noch ein Werk von besonderer Schönheit ahnen. Beide Seiten sind ähnlich, aber doch verschieden voneinander ausgeführt.

Der Gesichtsausdruck ist durch die moderne Bemalung fast ganz verdorben, der Kopf erscheint sehr in die Länge

[1]) Schaefer, Kunstdenkmäler, S. 268, mit Abb.

[2]) Lotz, Topographie, I, S. 321. Lotz und Schneider, S. 257. Luthmer, S. 203. Zaun, Geschichte des Ortes und der Pfarrei Kiederich, S. 133. Periodische Blätter der hess. Geschichts-Vereine 1859—61, S. 331, 393, 445 und 454.

gezogen, von den Formen kann man noch erkennen, daß über den Augen ebenfalls die breiten, von den Lidern durch eine Falte abgesetzten Polster saßen, wie in Wimpfen und Wiesbaden, und daß der kleine Mund mit der ganz schmalen, aber kräftigen Unterlippe ähnlich gezeichnet war. Die Augen scheinen von einer mehr kreisförmigen Umrandung eingeschlossen zu sein, etwa wie bei dem Denkmal des Lutern in Oberwesel. Das Kind zeigt denselben Typus wie bei der eben besprochenen Madonna in Wimpfen, charakteristisch sind die großen Ohren und der aufgetriebene Leib, auch in den Bewegungsmotiven, dem Umhalsen z. B., findet sich Verwandtschaft. Die Engelchen unten dagegen verraten direkt ihre Zusammengehörigkeit mit denen des Gemmingen-Denkmals. Die Faltenbehandlung bezeugt sofort unseren Stil, das fein gefältelte Schleiertuch ist genau so behandelt, wie die Sudarien der drei Erzbischofs-Denkmäler im Mainzer Dom. Der gewellte Saum an der Seite, das Gehänge in der Mitte mit den Fältchen in den Kammanfängen und den Eindrücken und Ausläufern an den tiefsten Stellen, das Heraustreten des Spielbeins mit der Kehle vor dem Unterschenkel und dem kleinen Fältchen an der Ansatzstelle des Oberschenkels, die Steilfalten unten und die Stauung über der Mondsichel, alles zeigt den Stil unserer Werkstatt. Dazu kommt die Vorliebe für Inschrift- und Ornamentsäume, kurz, es kann kein Zweifel sein, daß das Werk in Mainz entstanden ist. Bei dem schon stark mit Renaissancemotiven durchsetzten Ornament möchten wir das Werk in der Zeit des Gemmingen-Denkmals, zwischen 1515 und 1520, ansetzen.

Es sind nur wenige Werke, die wir mit einiger Bestimmtheit unserer Werkstatt zuteilen konnten. Über die ausführenden Hände läßt sich bei so geringem Material und dem Fehlen auch nur eines sicheren Stückes natürlich nichts sagen. Wir hoffen aber auch mit den wenigen Werken doch den Beweis erbracht zu haben, daß man in unserer Mainzer Werkstatt mit nur geringen Änderungen, fast im selben Stil wie in Stein auch in Holz arbeitete.

Zweiter Teil:

Die Frage nach dem Meister.

Leider fließen unsere urkundlichen Quellen nur sehr spärlich. Bis vor wenigen Jahren kannte man den Namen des Bildhauers Hans Backoffen allein aus seiner Grabschrift auf dem Unterbau der Kreuzigungsgruppe bei der Ignazkirche in Mainz. Es war das Verdienst Friedrich Schneiders, auf dies Monument aufmerksam gemacht und auf seine Verwandtschaft mit dem Denkmal des Uriel von Gemmingen im Mainzer Dom hingewiesen zu haben.[1]) Jene Inschrift lautet:[2])

Anno . dñi . XV^{c} XIX . vff . dē . XXI . tag . des . mō . septē-bris . Ist . gesto'bē . der . Ersam . meister . hans . backoffe . vō . Sultzpach . bildhauer . darnach . vff . de . XXV . tag . des . mōats . octob'is . Ist . gestorbe . Catherīa . fustin . sein . Eelichen . hus-frawe . welche . disz . Crucifix . vsz . Ire . testamet . haben . laszen . machen . deñ . Gott . genedig . vnd . barmhertzig . syn . wolle . amen.

Schneider knüpfte daran die Vermutung, das Gemmingen-Denkmal, dem entschieden ein „feinerer Hauch" eigne, möchte ein Werk Backoffens selbst, die derbere Kreuzigungsgruppe das seiner Schüler und Gesellen sein. Wagner[3]) folgerte daraus umgekehrt, „daß, wenn Hans Backoffen während seiner Lebzeiten, was sehr wohl denkbar wäre, an den Bildwerken seiner Stiftung selbst gearbeitet hat,

[1]) Correspondenzblatt 1876, S. 62 und Darmstädter Zeitung 1884, S. 1172 (über die Restaurierung).

[2]) Nach Wagner, S. 22.

[3]) S. 23.

dieser nicht der Meister des Denkmals von Uriel von Gemmingen gewesen ist". Dieser Folgerung können wir uns anschließen, denn wir sahen, daß von den Werken, die sich um das Gemmingen-Denkmal gruppierten und die wir bis 1518 zu verfolgen imstande waren, ein großer Sprung bis zu der unruhigeren und renaissancemäßigeren Ignazgruppe vorlag. Diese Werke können unmöglich gleichzeitig von demselben, zumal einem, nach seinem Bildnis auf der Gruppe zu urteilen, jedenfalls bejahrten Meister geschaffen sein, in diesem Alter wäre ein solch plötzlicher Stilwandel ganz einzig dastehend. Aber wir möchten diesen Schluß lieber umgekehrt, im Sinne Schneiders, verwerten, daß Meister Backoffen also nicht mehr an der Kreuzigungsgruppe mitgearbeitet hat, sondern daß sein Werk das Gemmingen-Denkmal und die verwandten Arbeiten seien. Dagegen können wir den anderen Grund Schneiders, daß dem Gemmingen-Denkmal ein feinerer Hauch eigne, als der derberen Gruppe, für nicht zwingend erachten. Das erstere, von einem mächtigen Kirchenfürsten gestiftet, war als Prachtdenkmal dazu bestimmt, im geschlossenen Raum aus nächster Nähe gesehen zu werden. Die Gruppe, in viel größeren Dimensionen, sollte als Andachtsbild im Freien für das Volk dienen. Um sie ganz zu überschauen, durfte der Betrachter gar nicht so nahe herantreten, daß er eine feinere Ausführung hätte würdigen können. Ferner wären die Kosten für einen, wenn auch wohlhabenden, Bürger doch unverhältnismäßig hoch geworden, und dann hätten derartig feine Formen, wie am Gemmingen-Denkmal, im Freien der Witterung doch gar zu viele Angriffspunkte für ihr Zerstörungswerk geboten. Eine feinere Ausarbeitung dieser Gruppe war also weder nötig noch erwünscht.

Vor wenigen Jahren glückte es nun dem Pfarrer an der Peterskirche in Frankfurt, Battenberg, unter den Akten der Kirche einen Brief des Kaplans Winter vom 29. August 1514 an den Rat der Stadt Frankfurt aufzufinden,[1]) woraus

[1]) Abgedruckt in „Baudenkmäler" usw., S. 375; er enthält für unsere Zwecke sonst nichts Wichtiges, weshalb von seiner Wiedergabe abgesehen wurde.

hervorgeht, daß die Petersgruppe dem „ersamen meister hanns Backoffen aus Sultzpach, burger zu mentz“ übertragen worden ist. Hier haben wir also einen sicheren Ausgangspunkt. Der Vergleich mit diesem Werk ergab, daß zunächst die Hellersche und die Wimpfener Gruppe mit aller Bestimmtheit derselben Werkstatt zuzuschreiben sind, mit größter Wahrscheinlichkeit auch einerseits die Eltviller und, was damit steht und fällt, das Henneberg-Denkmal, die sonst vom Lehrer Backoffens stammen müßten, andererseits, aber weniger sicher, die Hattenheimer Gruppe und das Liebenstein-Denkmal, die ebenfalls zusammengehörten. Daß vom Henneberg-Denkmal oder von der Eltviller Gruppe eine ganz folgerichtige Entwicklung bis zum Gemmingen führt, die wir gern einem Meister geben möchten, haben wir gesehen, und doch bewegten wir uns bei der Zuschreibung des letzten Werkes und der ihm verwandten immer noch auf dem hypothetischen Boden Schneiders auf Grund der Verwandtschaft des Gemmingen-Kruzifixes mit denen der Kreuzigungsgruppen.

Da fand Herr Lic. Herrmann (Darmstadt) im Kreisarchiv in Würzburg noch zwei bisher unveröffentlichte Urkunden, die über Backoffens Stellung in Mainz ein ganz neues Licht verbreiten.[1]) Aus diesen Urkunden geht für unsere Stelle zunächst hervor, daß Backoffen in der Tat ein bedeutender und sehr angesehener Bildhauer gewesen sein und eine große Werkstatt besessen haben muß. Schon von Uriel von Gemmingen hatte er Zollfreiheit für Material und fertige Werke auf Rhein- und Mainstrom erhalten. Wir erinnern uns dabei, daß wir zu den meisten der fraglichen Werke Tuff aus der Laacher Gegend verwendet fanden. Und nun erhält er als „lieber, getreuer Diener“ von Albrecht von Brandenburg[2]) die alte Vergünstigung erneuert. Wir möchten daraus entnehmen, daß er auch dem Hofe Uriel von Gemmingens schon als Bildhauer diente

[1]) Wir geben sie abschriftlich im Anhang. Mainzer Ingrossatur-Buch Nr. 52, fol. 25.

[2]) Bald nach dessen Amtsantritt, im Januar 1515.

und jetzt von Albrecht nur als „Hofdiener“ bestätigt wurde. Wenn wir ferner im Jahr 1517 von weiteren Vergünstigungen hören „um seiner Geschicklichkeit und Kunst willen, auch in Ansehung seiner getreuen Dienste“, so möchten wir uns versucht fühlen, diese als Belohnung für das zur Zufriedenheit Albrechts ausgefallene Gemmingen-Denkmal aufzufassen. Wenn man dann weiter bedenkt, daß es bei den Mainzer Erzbischöfen Sitte war, seinem Vorgänger ein Denkmal zu stiften, und daß Backoffen auch von Uriel von Gemmingen schon Vergünstigungen erhalten hatte, so könnte man auf den Gedanken kommen, sie ebenfalls mit einem Denkmal, also hier dem des Erzbischofs von Liebenstein in Verbindung zu bringen. Endlich erfahren wir wieder, was wir ja auch aus der Inschrift auf der Ignazgruppe wußten, daß Backoffen in Mainz eingewandert war „als ein ander unser Burger“ aus Sulzbach (bei Höchst oder Aschaffenburg? beide liegen auf Mainzer Gebiet). Er wurde von einer anderen Zunft aufgenommen, so daß jetzt, als er berühmt wurde, die Steinmetzen- und Schreinerzunft ihm Schwierigkeiten bereiteten. Daß auch die Schreiner Ansprüche an ihn haben, dürfte darauf hinweisen, daß in seiner Werkstatt eben auch in Holz gearbeitet wurde. Andererseits stimmt die Tatsache, daß er erst in Mainz eingewandert ist, damit überein, daß die frühsten Werke, die wir ihm geben möchten, noch so unverkennbar einen von Riemenschneider herkommenden Meister verraten, Backoffen wird dieser Meister gewesen sein.

Das Zusammentreffen aller dieser Momente mit den aus der Stilvergleichung sich ergebenden Resultaten macht es für uns zur Gewißheit, daß wir in Hans Backoffen den Meister der ausgedehnten Werkstatt erkennen müssen, in der alle jene Werke vom Henneberg bis zum Allendorf-Denkmal in Eberbach (1518/19) entstanden sind. Es war kein Zufall, daß die Gemmingen-Gruppe mit diesem Jahre abschloß, die folgenden Werke einen Abstand zeigten: 1519 war der Meister gestorben.

Für die Biographie Backoffens ergibt sich so Folgendes: In Sulzbach (?) geboren zog ihn der Ruf Riemenschneiders nach Würzburg. Vielleicht zur Ausführung des

Henneberg-Denkmals nach Mainz berufen, oder wenige Jahre früher ließ er sich dort nieder und erlangte das Bürgerrecht. Auch trat er in eine Zunft ein, in welche, wissen wir nicht sicher, jedenfalls weder in die der Bildhauer noch der Schreiner. Sein Ansehen muß bald gestiegen sein, wozu vielleicht auch seine Ehe mit Katherina Fust beitrug, möglicherweise „die Tochter des Goldschmieds Jakob Fust, des Bruders von Gutenbergs Genossen, der als Bürgermeister in der Schreckensnacht vom 2./28. Oktober 1462 auf den Tod verwundet worden. Größere Wahrscheinlichkeit hat die Annahme, daß Katherina die Tochter dessen gleichnamigen Sohnes Jakob, gleichfalls Goldschmiedes, war. Jakob Fust, der Sohn, war 1510 und 11 unter den Ältesten des Rates und wird damals als alt und schwach bezeichnet".[1]) Die Verschwägerung mit dieser hochangesehenen und reichen Goldschmiedsfamilie legt noch eine Vermutung nahe, nämlich die, Backoffen möchte selbst der Goldschmiedezunft angehört haben, weshalb dann später, als sein Ruhm als Bildhauer stieg, die Steinmetzen- und Schreinerzunft sich über ihn beschwerten. Fände so nicht die subtile Behandlung ihre beste Erklärung, mit der Ornament, Schmuck, überhaupt alles Detail ausgeführt sind, vor allem auch die außerordentlich frühe Bekanntschaft mit den Renaissanceformen?

Vielleicht schon unter Uriel von Gemmingen wurde er „Diener" am erzbischöflichen Hofe und erhielt für das Steinmaterial und ausgeführte Werke Zollfreiheit auf Rhein- und Mainstrom auf und ab, die ihm von Albrecht von Brandenburg Anfang 1515 bestätigt wurde. Als Hofdiener erhielt er jährlich ein Sommerkleid, „wie alle anderen Diener seinesgleichen", dafür mußte er dem Erzbischof jederzeit mit seiner Arbeit gewärtig sein und etwaige Aufträge gegen Belohnung (wohl = besondere Bezahlung) ausführen. 1517 wurden, vermutlich als Dank für das Gemmingen-Denkmal, „um seiner Geschicklichkeit und Kunst willen, auch in Ansehung seiner getreuen

[1]) Schneider, Correspondenzblatt 1876, S. 62.

Dienste, so er dem Erzbischof bis anher gutwillig getan hätte und noch hinfür wohl tun könne und wolle, und damit er desto besser und stattlicher unter dem Erzbischof häuslich sitzen und wohnen möge" jene Vergünstigungen noch vermehrt: Er wird auf Lebenszeit von Herdschilling, Reisen und Wachen, wozu die Mainzer Bürger sonst verpflichtet waren, befreit, dazu vom Ungeld für Wein und Korn, soviel er zu seiner täglichen Haushaltung bedürfe. Sein Wohlstand muß sich auf diese Weise bald vermehrt haben, „daß er die gewiß beträchtlichen Kosten für ein so umfangreiches Kunstwerk (wie die Ignazgruppe) aus seiner Hinterlassenschaft bestreiten lassen konnte".[1]) In dieser Stiftung und in der Zugehörigkeit zur Bruderschaft des St. Stephanstiftes bekundet sich auch der fromme Sinn des Mannes. Im Bruderschaftsbuch des Stiftes im Mainzer Stadtarchiv fol. 23 im Verzeichnis der verstorbenen Brüder und Schwestern findet sich zum Jahre 1519 der Eintrag:[2]) „meister hantz backoffen und Katherina syn eliche hüschfrauwe."

Wie bedeutend und umfangreich die Werkstatt gewesen sein mag, geht aus der großen Anzahl von selbständigen Händen hervor, die wir in der Schule noch zu unterscheiden vermögen, man denke nur an einen Meister, wie den Schöpfer der Halleschen Domskulpturen, andererseits auch aus der Vielseitigkeit der geschaffenen Werke: bilde und andere werck, wozu sicher auch Taufsteine, Kanzeln, Sakramentshäuschen und ähnliches gehörten. Im eben genannten Bruderschaftsbuch wird zum Jahre 1524 auch ein Conraidt von Soltzbach steymetz civis moguntinus als verstorben erwähnt,[3]) ob dieser vielleicht ein Verwandter oder gar Sohn des Meister Hans war, und ob er etwa die Werkstatt noch bis zu seinem Tode weiterführte, ließ sich nicht feststellen.

[1]) Wagner S. 23.

[2]) Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Bibliothekar Dr. Heidenheimer, dem auch an dieser Stelle der herzlichste Dank für stets in liebenswürdigster Weise erteilte Auskunft auf mancherlei Anfragen ausgesprochen sei.

[3]) Mitteilung von Dr. Heidenheimer.

Noch ein paar Worte über die Stellung, die unser Meister innerhalb seiner Zeit einnahm.

Er war gewiß kein Umstürzler, der mit einem Schlage etwas ganz Neues hätte bringen wollen. Seine Figuren sind im Grunde immer noch gotisch. Aber man kann seinen Stil auch nicht als einen Verfall bezeichnen, er hätte vielmehr die Überleitung zu einer Renaissance in der deutschen Plastik bilden können. Die Grenzen dazu standen offen. Wir sahen, wie der Künstler auf der einen Seite nach einer klaren, mehr plastischen Wirkung, nach mehr Körperlichkeit hinzielte. Der Grund des Verfalles lag aber einmal darin, daß die andere Seite des Stiles, die er noch mit der ganzen Spätgotik teilte, die Richtung auf das Prunkhafte, Malerische, selbst in der Schule des Hauptmeisters doch die Oberhand gewann. Und im Gefolge darin, daß künstlerische und geistige Einflüsse aus Italien die folgerichtige Entwicklung hinderten. Sie kamen zu früh, wenn man will, weil Deutschland in eigener Entwicklung noch nicht genügend darauf vorbereitet war, oder zu spät, weil man in Italien dies Stadium schon wieder überwunden hatte, und so die nötige Verbindung fehlte. Daß dies so kam, dafür dürfen wir den Künstler nicht verantwortlich machen. Er hatte, wie gesagt, auch den Weg in eine andere Richtung gewiesen.

Und wie besteht der Meister den Vergleich mit seinen Zeitgenossen? Es liegt immer nahe, an den benachbarten Riemenschneider zu denken, dem er ja so viel verdankt. Aber der Würzburger leistete Großes doch eigentlich nur nach der Seite des Lieblichen und Anmutigen, darüber hinaus versagte seine Charakteristik, hatte er nur seine Typen. Seinen Gestalten fehlt gewissermaßen die Seele, das individuelle, geistige Leben. Sie lassen uns innerlich kalt, wie etwas, das wir nur äußerlich zu begutachten haben, das uns aber persönlich nichts angeht. Backoffen schlägt seinen Lehrer schon beinahe auf dessen eigenstem Gebiete, oder was kann es Anmutigeres geben, als das zierlich feine Knaben-Grabmal in Cronberg? Seine Gestaltungskraft geht aber noch weiter. Diese Energie und Männlichkeit des

Ausdrucks stand Riemenschneider nicht zu Gebote, vor allem nicht dieses Temperament. Und endlich erhebt er sich bis zum Monumentalen, denn vor Schöpfungen, wie dem Gemmingen-Denkmal oder den großen Kreuzigungsgruppen darf man schon von Monumentalität sprechen. Was uns aber am meisten mit Bewunderung erfüllt und uns gleich mit so starkem Interesse an seine Figuren herantreten läßt, ist ihre außerordentliche Vergeistigung. Er vergegenwärtigt sich die Situation, in der die Dargestellten sich befinden, und gibt ihnen etwas mit von dem, was er fühlt, von seiner eigenen Künstlerpersönlichkeit. Daher die starke Ausprägung des Persönlichen in seinem Stil, die seine Werke leicht aus anderen seiner Zeit herausfinden läßt. Auch Kraft erscheint daneben mehr als biederer Handwerker oder virtuoser Steinmetz. Wenn wir Backoffen einem Zeitgenossen vergleichen sollen, so möchten wir ihn schon wegen der Selbständigkeit der Entwürfe, wegen des Reichtums an Phantasie, vor allem seines künstlerischen Temperamentes wegen Veit Stoß noch an Bedeutung am nächsten setzen.

Diese Arbeit hatte schon der Fakultät vorgelegen und war bereits abgeschlossen, als der Aufsatz von G. Dehio im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, XXX, 1909, Heft 2, S. 139–152 erschien: Der Meister des Gemmingen-Denkmals im Dom zu Mainz, er durfte leider nicht mehr berücksichtigt werden. Es war aber für den Verfasser eine Freude, hier viele seiner Ergebnisse von maßgebender Seite bestätigt zu finden.

Anhang.

Würzburg, Kreisarchiv.

Mainzer Ingrossatur-Buch No. 52 fol. 25:

Wie Hans Backoff den Rhein und Meynstrom auff und abe Zols gefreyt ist.

Wir Albrecht Bekennen und thun kunth offentlich mit diesem brieff das unser Burger Inn unser stat Mentz unnd lieber getreuer Hanns Backoffe uns itzo hat anbringen und Zuerkennen geben lassen wie weylent unser vorfare Ertzbischoff Uriel seliger und loblicher gedechtnus Ime alle stein darausz er bilde und andere werck geschniden und gemacht. Darzu alle gemacht werck so er den Rhein und Meynstrom auf und abe gefurt und furen lassen. an unsern Zollen Zols und aller anderer beswerung gefreyt. Unnd by syner liebde Zollschrybern Zollern und andern Zolldienern solichs also fry und unbeswert furgeen zu lassen verschafft hab. Undertheniglich bittend Ime solich gnade auch gnediglich mit zutheilen. Das wir demnach solich sein underthenig bitt angesehen und Ime dieselbe gnade der freyheit auch zugesagt. Und hann und thun das hiemit unnd In kraff diesz brieffs. Heissen unnd bevelhen demnach allen unsern Zolschreibern, Zollern, besehern und sunst allen andern unsern Zoldienern unser Zolle auf dem Rein und Meynnstrom das sie gemelten Hansen Backofen alle unnd iglich steyn darausz er bilde unnd andere wercke schnieden; darzu alle gemacht werck so er by Inen zu yeder Zeit an unsern Zollen auff oder abe furen lassen wurdet Zols unnd aller ander beswerung an unsern Zollen frey und ungehindert furgeen Unnd euch dises unsers geheisz

one ferner Anzeigung gungen lasset daran thut Ire unser ernstlich meynung. Ferner so soll gemelter Hanns Backofe unns auch zu yeder Zeit mit seiner arbeit gewertig sein und uns des so wir Ime yezuzeiten bevelhen werden um unser belonung machen. Darumb so sollen und wellen wir Ime Ierlichs unnd iglichs Iars besonder so wir kleyden ein sommer kleydt geben wie andern unsern dienern seinsgleichen. Wir wollen auch, dass er by unnd Inn der Zunfft dar Inn er vergangener Zyt als ein ander unser Burger Inn unser stat Mentz genommen gewest unnd noch ist gelassen. Unnd ander als der steinmetzen unnd schreyner Zunfft halber unangefochten werde. Bevelhen darauff unsern Vitzthumb unnd Kelner Inn unser Stat Mentz, so itzo sein oder hernachmals werden gemelten Hannsen daby zuhanndthaben unnd mit den steynmetzen und Schrynern zuverschaffen und zu verfugen deshalb unbeswert unnd unangefochten zu lassen. Daran thun sie unser ernste meynung und bevelhe. Des zu Urkhunde haben wir unser Secret an diesem brief thun henken. Der gegeben ist zu sannt Martins Burg in unser Stadt Mentz Dienstags nach trium regum Anno Domini Millesimo quingentesimo decimo quinto.

Freiheit Hannsen Backofen Burgern zu Menntz gegebenn.

Wir Albrecht Bekennen und thun kunth offentlich mit diesem brieff das wir unsern Burger zu Mentz in unser Stat lieben getreuwen Hansen Backofen Bildhauer umb seiner geschicklichkeit unnd kunst willen auch In ansehung seiner getreuen Dinst so er unnz biszanher gutwillig gethan hatt unnd noch hinfuro wol thun kan und will unnd damit er desto besser unnd statlicher under unnz Heuslich sitzen unnd wonen mege, Diese gnade unnd freyheit gethan und gegeben haben. Unnd thun das hiemit und In krafft dies brieffs nemblich unnd also. Das gemelter Backoff sein leben lang des Hertschillings Reysenn unnd wachens so andere unser Burger In berurter unser Statt Mentz unns zugeben

Unnd zu thun pflegen gantz frey ledig unnd solcher beschwerde anangefochten sein unnd pleiben soll. Unnd daneben so vhil er von wein und korn zu seiner teglichen haushaltung Und nirgent anderst gebrauchen wirdet. Unsers ungelts sein leben lang auch erlassen unnd gefreyt haben alles ungeverde. Heissen unnd bevelhen demnach unsere itzige Renth unnd Schatzmeister auch andern unsern Derhalb bevelhabern Inn unser Statt Mentz. Unnd die So in künftige zeit sein werden. Das solche freyheit unnd gnade gemeltem Backofen haltet und derohalb unangefochten lasset. Euch des auch in kheinen weg widdersetzt noch weigert. Daran thut Ir alle sampt unnd besonnder unser Geheys meynung unnd bevelh de zu Urkhund. So haben wir unsern Daumen Rinck zu Ruck disz brieffs thun drucken. Der Geben ist zu Aschaffenburg uff Freitag nach Egidy Anno domini Millesimo Quingentesimo decimo septimo.

Verzeichnis der Werke in chronologischer Reihenfolge.

ca. 1505	Henneberg-Denkmal im Mainzer Dom (S. 5).
„ 1506	Kreuzigungsgruppe in Eltville (S. 54).
1509	Hellersche Kreuzigungsgruppe am Dom in Frankfurt (S. 60).
„ 1510/12	Kreuzigungsgruppe auf dem Peterskirchhof in Frankfurt (S. 67).
„ 1510/17	Kreuzigungsgruppe in Wimpfen a. B. (S. 72).
„ 1510	Liebenstein-Denkmal im Mainzer Dom (S. 9).
„ 1512	Kreuzigungsgruppe in Hattenheim (S. 57).
„ 1514	Eselweck-Grabmal in Eberbach (S. 24).
„ 1514	Grabmal des Petrus Lutern in Oberwesel (S. 22).
„ 1515/17	Gemmingen-Denkmal im Mainzer Dom (S. 14).
1517	Taufstein in Eltville (S. 31).
„ 1518	Grabmal des Walter von Reiffenberg in Cronberg (S. 27).
„ 1519	Allendorf-Grabmal in Eberbach (S. 29).

Schulwerke.

1520	Ölberg in Eltville (S. 32).
ca. 1520	Kreuzigungsgruppe bei der Ignazkirche in Mainz (S. 75).
„ 1521	Gutenstein-Denkmal in Oberwesel (S. 34)
1521	Thomasgruppe im Mainzer Dom (S. 36).
„ 1521	Grabmal des Wolf, Kämmerer von Worms in Oppenheim (S. 39).
„ 1521	Grabmal des Eberhard Veczer in Gaudernheim (S. 41).

ca. 1522	Fragmente des Grabmales des Joh. v. Specht im Mainzer Domkreuzgang (S. 39).
„ 1522	Hatstein-Pieta im Mainzer Domkreuzgang (S. 42).
„ 1523	Maria und Johannes an der Martinskirche in Oberwesel (S. 80).
2524	Madonna des Valentin Schonangel in der Stiftskirche in Oberwesel (S. 46).
1523/26	Domskulpturen in Halle a. S. (S. 48).
„ 1525	Grabmal der Katharina v. Cronberg, geb. v. Bach in Oppenheim (S. 52).
„ 1529	Grabmal des Friedrich v. Stockheim und seiner Gemahlin Irmel von Carben in Geisenheim (S. 53).

Holzplastik.

ca. 1510	Altar aus Burg-Schwalbach im Wiesbadener Museum (S. 85).
1519	Hochaltar der evangelischen Pfarrkirche in Wimpfen a. B. (S. 87).
„ 1515/20	Madonna in der Stiftskirche in Wimpfen i. T. (S. 91).
„ 1515/20	Kronleuchter-Doppelmadonna in der Michaels-Kapelle in Kidrich (S. 91).

Nicht der Werkstatt gehörig.

ca. 1500—1510	Kruzifix bei der Ignazkirche in Mainz (S. 82).
„ 1510—1515	Altar in Kirchbrombach i. O. (S. 82).
„ 1510—1515	Altar in Babenhausen (Hessen, Kreis Dieburg (S. 83).
„ 1515	Marieenaltar in St. Jakob zu Rotenburg (S. 83).

Ortsregister.

Babenhausen:
Schnitzaltar (S. 83).

Cronberg:
Pfarrkirche:
Doppelgrabmal eines Ritters von Reiffenberg und seiner Gemahlin (S. 4).
Doppelgrabmal eines Ritters von Cronberg und seiner Gemahlin (S. 4).
Grabmal des Walter v. Reiffenberg (S. 27).

Eberbach i. Rhg.:
Eselweck-Grabmal (S. 24).
Allendorf-Doppelgrabmal (S. 29).

Eltville:
Taufstein (S. 31).
Ölberg (S. 32).
Kreuzigungsgruppe (S. 54).

Frankfurt a. M.:
Hellersche Kreuzigungsgruppe am Dom (S. 60).
Kreuzigungsgruppe auf dem ehemaligen St. Peterskirchhof (S. 67).

Gauodernheim:
Doppelgrabmal des Eberhard Veczer und seiner Gemahlin (S. 41).

Geisenheim:
Doppelgrabmal des Friedrich v. Stockheim und seiner Gemahlin (S. 53).

Halle a. S.:
Domskulpturen (S. 48).

Hattenheim:
Kreuzigungsgruppe (S. 57).

Kidrich:
Kreuzigungsgruppe auf dem Kirchhof (S. 77, Anm. 1).
Kronleuchter-Doppelmadonna in der Michaelskapelle (S. 91).

Kirchbrombach:
Schnitzaltar (S. 82).

Mainz:
Dom:
Grabmal des Bernhard v. Breydenbach (S. 2).
Deckersche Grablegung (S. 2).
Grabmal des Berthold v. Henneberg (S. 5).
Grabmal des Jacob v. Liebenstein (S. 9).
Grabmal des Uriel v. Gemmingen (S. 14).
Thomasgruppe des Theoderich Zobel (S. 36).
Domkreuzgang:
Doppelgrabmal v. 1478 (S. 1).
Hatstein-Pieta (S. 42).
Fragmente des Grabmales des Johannes Specht (S. 39).
St. Ignaz:
Kreuzigungsgruppe (S. 75).
Holz-Kruzifix auf dem ehemaligen Kirchhof (S. 82).
St. Stephan:
Kreuzgang:
Strohut-Kreuzigungsgruppe (S. 2).

Oberwesel:
Martinskirche:
Maria und Johannes aus einer Kreuzigungsgruppe (S. 80).
Stiftskirche:
Grabmal des Petrus Lutern (S. 22).
Doppelgrabmal der Elisabeth v. Gutenstein und ihres Gemahls (S. 34.)
Madonna des Valentin Schonangel (S. 46).

Oppenheim:
Katharinenkirche:
Doppelgrabmal des Friedrich, Kämmerer v. Worms und seiner Gemahlin (S. 3).
Doppelgrabmal des Wolf, Kämmerer v. Worms und seiner Gemahlin (S. 39).
Grabmal der Katharina v. Bach (S. 52).

Rotenburg a. T.:
St. Jacob:
Marieenaltar (S. 83).

Wimpfen a. B.:
Ev. Pfarrkirche:
Kreuzigungsgruppe (S. 72).
Schnitzaltar (S. 87).

Wimpfen i. T.:
Madonna (S. 91).

Wiesbaden:
Museum:
Schnitzaltar aus Burg Schwalbach (S. 85).

Lebenslauf.

Als Sohn des ordentlichen Professors der Theologie Emil Kautzsch und seiner Gemahlin Helene, geb. Michaelis, wurde ich am 1. August 1882 in Tübingen geboren und evangelisch auf die Namen Paul Friedrich getauft. Im Herbst 1888 folgte mein Vater mit seiner Familie einem Rufe an die Universität Halle, wodurch ich die Angehörigkeit des Preußischen Staates erlangte. In Halle besuchte ich von Ostern 1889 ab die Vorschule und das Stadtgymnasium, Ostern 1901 verließ ich dieses mit dem Zeugnis der Reife, um Offizier zu werden.

Ich trat als Fahnenjunker in das 2. Unter-Elsässische Feldartillerie-Regiment Nr. 67 in Hagenau i. Els. ein. Auf der Kriegsschule in Cassel begann ich mich wegen der Anregungen, die mir die Besuche der dortigen Gemäldegalerie und mein Bruder Rudolf gaben, für die Kunstgeschichte zu interessieren. Zum Regiment zurückgekehrt, wurde ich am 18. August 1902 zum Leutnant befördert. Ostern 1904 ließ ich mich zu den Reserve-Offizieren des Regiments überführen, um mich der Kunstgeschichte zu widmen.

Ich studierte erst vier Semester in Halle, dann zwei in Berlin, je eins in Straßburg und Darmstadt, von Ostern 1908 ab wieder in Halle, wo ich auch am 19. Februar 1909 die mündliche Doktorprüfung bestand. Während meiner Studienzeit besuchte ich die Vorlesungen der Herren Professoren und Dozenten Aall, Abert, Alt, Back, Dehio, Delbrück, Ebbinghaus, Ficker, Friedländer, Goldschmidt, Hartmann, Heldmann, Rudolf Kautzsch, Knapp, Kretzschmar, Michaelis, Polaczeck, Pützer, A. Riehl, Robert, Schrader, Tangl, v. Wilamowitz-Möllendorf, Wilcken, Wölfflin und

Wulff. Besonders verpflichtet fühle ich mich meinem Bruder Rudolf, dem ich neben vielfachen Anregungen während meiner ganzen Studienzeit auch den Hinweis auf das Thema der vorliegenden Arbeit verdanke, sowie Herrn Professor Goldschmidt, der meinem Studium die Richtung gab und meiner Arbeit das lebhafteste Interesse und mancherlei Förderung angedeihen ließ. Ihnen, sowie allen meinen Lehrern sei auch an dieser Stelle mein herzlichster Dank ausgesprochen.